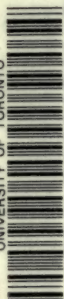
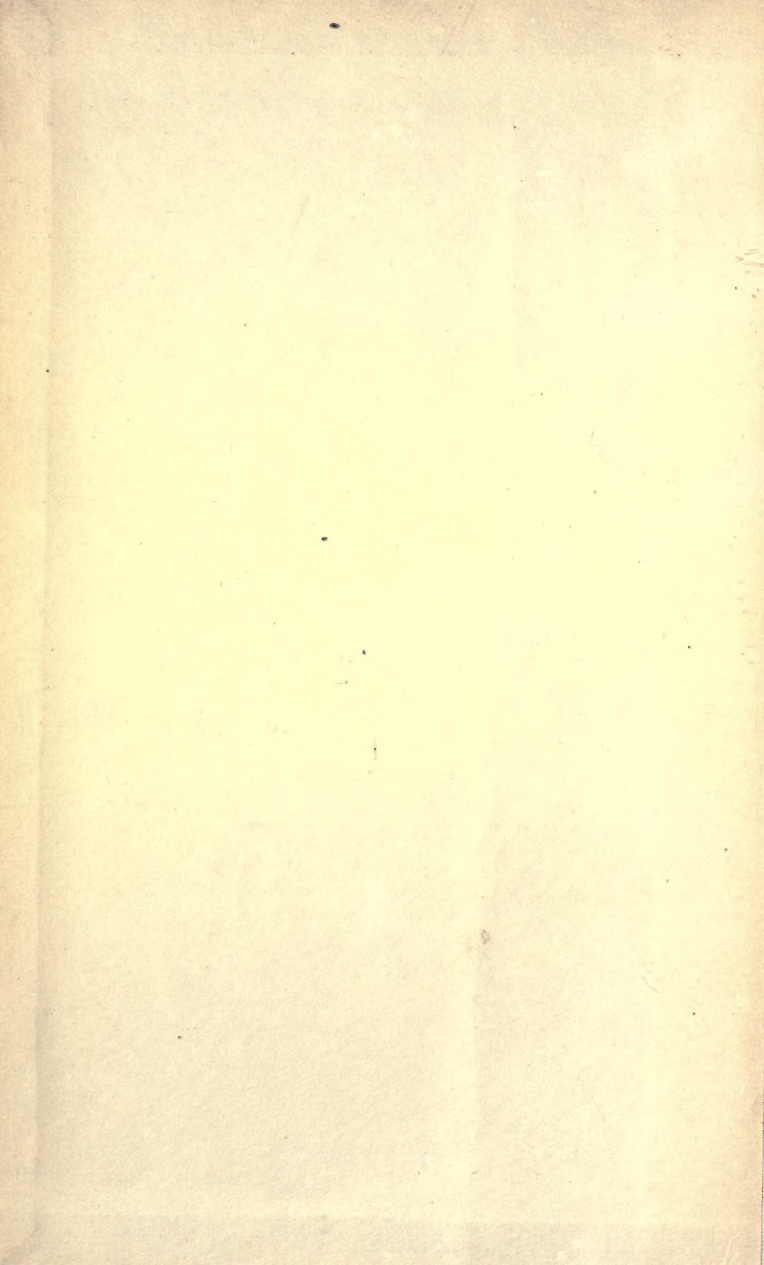


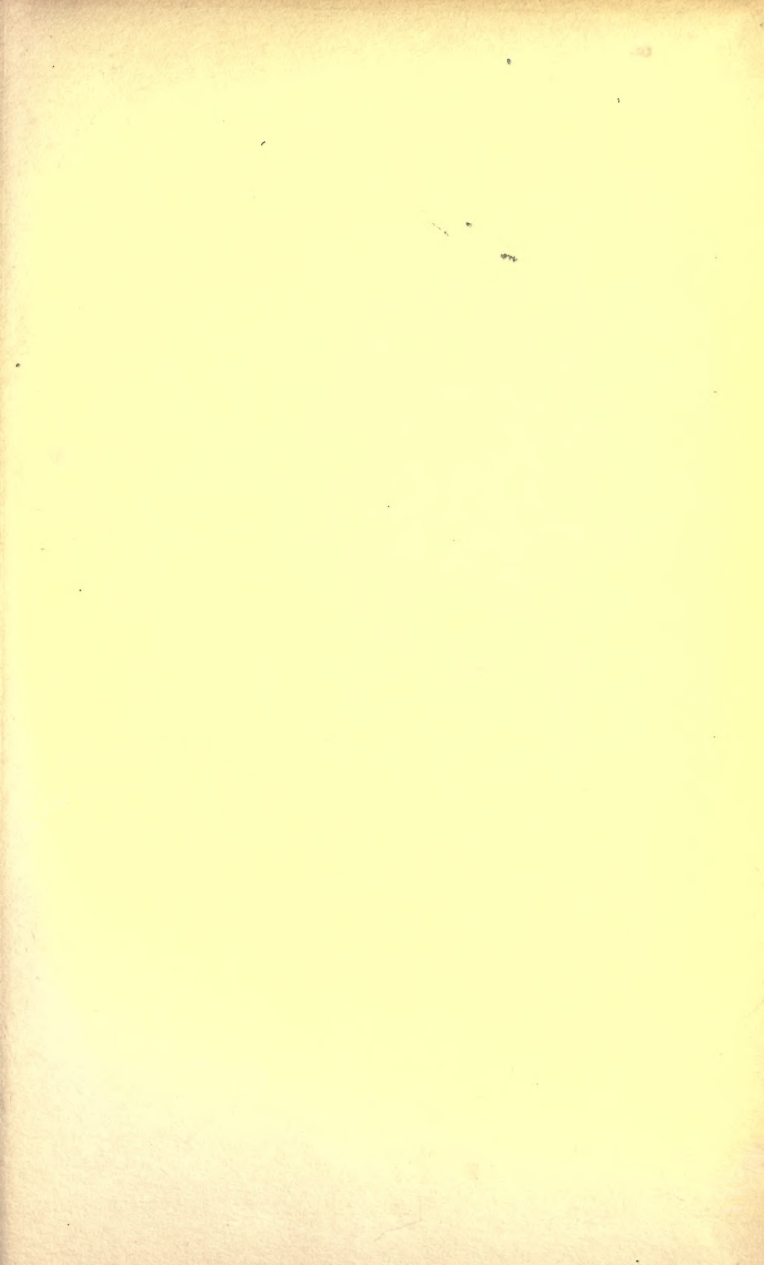
UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 01444241 2

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY





10677

2

SHAKESPEARE IN ITALIA

LE
S527
Ym
SIRO ATTILIO NULLI

SHAKESPEARE

IN ITALIA



152268
12-9-19
ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1918

PR

2971

I8N8

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE

	Pag.
PARTE PRIMA <i>La fama dello Shakespeare in Italia nel Sec. XVIII.</i>	I
PARTE SECONDA. <i>Shakespeare e Monti</i>	65
PARTE TERZA <i>Shakespeare e Foscolo</i>	113
PARTE QUARTA.. <i>Lo Shakespeare nel romanticismo italiano</i>	151
PARTE QUINTA... <i>A. Manzoni e lo Shakespeare</i>	193
CONCLUSIONE	241

VIII

PARTE PRIMA

LA FAMA DELLO SHAKESPEARE IN ITALIA
NEL SEC. XVIII



Spiriti e forme nell'imitazione delle tragedie shakespeareane.

Questa non vuol essere soltanto una ricerca dell'influsso esercitato dallo Shakespeare sull'arte dei nostri più famosi tragici della seconda metà del secolo diciottavo: ricerca che si possa risolvere in un elenco più o meno completo dei passi o delle scene o anche delle singole parole, che, trovate in un nostro autore, ci riportino al tragico inglese (¹): il campo sotto questo aspetto, è troppo poco vergine perchè il critico baldanzoso possa mai sperarvi nuova messe d'allori: il compito mio non è dunque quello di andare frugando, esperto segugio, gli anfratti e le macchie probabilmente abbandonate dai valenti predecessori: il mio compito è più modesto: analizzare il valore critico-estetico di queste imitazioni per determinarne la loro importanza storica nello svolgersi della nostra cultura moderna: vedere insomma come lo spirito italiano (in quel periodo così fecondo e fortunoso per il nostro patrimonio intellettuale, che va dalla seconda metà del settecento a tutto il primo trentennio dell'ottocento) come lo spirito italiano, dico, si sia atteggiato di fronte alla grande figura dello Shakespeare: quale seconda lotta di idee questo atteggiamento abbia suscitato.

(¹) Ricerca certamente utilissima anche se si risolve molte volte in una esercitazione di pazienza e di memoria.

Per far questo, bisogna pure spendere qualche parola intorno al pensiero ed all'arte degli autori che si studiano ed anche intorno alle condizioni della critica letteraria nel settecento.

Anzitutto dobbiamo distinguere in questo secolo due tipi di attività critica: una svoltasi specialmente nella prima metà, più propriamente illuministica, volteriana — tanto per ricordare un uomo rappresentativo, — l'altra invece della seconda metà più propriamente preromantica, che in Italia potrebbe contare come precursore il Vico, nella Francia il Rousseau.

Ma mentre il primo tipo di estetica ha dei canoni ben precisi e quindi è facilmente analizzabile, il secondo è piuttosto un caos di idee nuove e spesso contraddittorie dalle quali uscirà la luce del Romanticismo.

Giova però tener presente che anche la critica preromantica (della natura e del sentimento) è infine pure essa un frutto del Rischiamento: il binomio Voltaire-Rousseau ha infine una medesima radice; l'estetica dell'Illuminismo a sua volta si riattacca a quella del Rinascimento.

Però non dobbiamo giudicare l'estetica del Rinascimento al modo del Lanson ⁽¹⁾ che vi scorge il razionalismo cartesiano, e la corrente della tradizione antica che mescolandosi a quello, salva l'arte che sarebbe altrimenti perita, schiacciata dalla verità scientifica necessariamente astratta.

(1) « Il razionalismo cartesiano s'introduce nell'arte (della Rinascita) con il gusto classico. Fortunatamente alla corrente del razionalismo cartesiano s'unisce quello della tradizione antica e dalla loro mescolanza risultarono lo spirito e le opere della letteratura classica. La cura della forma e l'idea della bellezza furono mantenute per il rispetto dei modelli greci o romani, grazie a questa influenza la letteratura restò arte e l'idea d'una verità artistica concreta e sensibile, l'idea d'un vero naturale e reale si sovrappose all'idea della verità scientifica necessariamente astratta. » (*Storia d. Lett. Franc.*)

Concezione errata, perchè gusto classico e razionalismo cartesiano non sono niente affatto due fattori spirituali contrarii, ma sono il frutto di un medesimo momento storico: infatti nel Rinascimento si interpreta la letteratura classica secondo il razionalismo cartesiano; per questo la si vedeva corretta, regolare, armonica di fronte alla produzione letteraria medioevale tenebrosa e caotica come la filosofia del M. Evo.

Si parte quindi da un realismo filosofico per arrivare nel settecento ad un'estetica che finisce con il sembrare idealistica ⁽¹⁾ (cioè astratta-retorica).

Il contrasto non appare chiaramente nel Rinascimento, ma giunti al settecento comincia a manifestarsi il dissidio cui si cerca di porre riparo con un compromesso che si basa sopra il *buon gusto*.

Ecco come si esprime a questo proposito il Bоргese: « Se il principio dell'imitazione nel vero (nel settecento) avesse trionfato ci si sarebbe ridotti presto al verismo, se avesse trionfato quello della fantasia si sarebbe presto venuti al simbolismo ed ai decadenti: invece fermò queste due contrarie decadenze il buon gusto con il suo senso di misura » ⁽²⁾.

Ma un compromesso non bastava a salvare l'estetica del settecento.

Il grande merito del Manzoni come critico è appunto quello di non essersi accontentato dei mezzi termini, di aver affrontata la questione che tormentava l'estetica dalla Rinascita al Vico.

Nel settecento infatti mentre si professa una grande ammirazione per il vero e gli studi sulla natura; si pre-

⁽¹⁾ A proposito del termine *ideale* nel significato che intendevano i neo-classicisti del settecento apposto a quello romantico vedi la significativa nota G. Mazzini nell'articolo *Del dramma storico* (Roma, 1877, vol. II, p. 208.

⁽²⁾ *Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, ediz. della *Critica*, 1905.

dica che l'arte deve cessare di essere un vano trastullo, deve servire a scopi morali; deve anch'essa spargere i lumi: si finisce poi con il dichiarare arido il vero: si proibisce al poeta di ritrarre la natura qual'è e le passioni e gli uomini così come sono: ma si predica di idealizzare, abbellire: come se questo abbellimento non fosse opera di quella fantasia tanto esaltata dai secentisti che erano le bestie nere per l'Illuminismo.

Ora, questo compromesso tra il reale e l'ideale, la logica e la fantasia, il vero ed il verosimile mostra tutto il suo lato debole e falso quando si deve giudicare lo Shakespeare. Infatti chi lo vitupera perchè è tutto natura e quindi non è arte, chi invece lo elogia appunto per la potenza con cui sa ritrarre la natura.

La *natura* — in queste discussioni estetiche — è il termine più adoperato e nello stesso tempo è il più impreciso e vago rispetto al significato, tanto che il Foscolo dispererà che possa mai venir definito.

Ora si pensi che quando si giudica lo Shakespeare non si fa altro che parlar di *natura*!

A proposito della *natura* altri poeti venivano citati nelle dispute letterarie insieme al tragico inglese: cioè Omero, Dante, Ossian.

Afferma il Mazzoni, che la conoscenza dell'Ossian (nel settecento) fu gradino alla conoscenza dello Shakespeare. Questa affermazione presa in modo assoluto può condurre a deplorevoli confusioni.

L'Illuminismo, a differenza della Rinascita aveva coscienza della sua modernità: sapeva cioè di essere in molte cose superiore agli antichi e giudica i poeti classici, con ispirito diverso da quello del Rinascimento, che, rifiutando tutta la tradizione medioevale, adorava i classici come modelli insuperabili non solo di stile ma di pensiero.

Nel settecento si preferisce Virgilio ad Omero, perchè più moderno, anzi si arrivava perfino a modernizzare Omero, abbellirlo (come dicevano allora) secondo i canoni del buon gusto, togliendogli quanto sapeva di troppo primitivo (¹).

La stessa sorte capita anche allo Shakespeare che viene ringentilito dai suoi presunti ammiratori-imitatori.

Il capolavoro delle contraffazioni artistiche nel settecento è l'Ossian che con il suo lirico-pittoresco sollevò l'entusiasmo dei letterati europei, appunto perchè quell'opera pseudo-primitiva corrispondeva pienamente al gusto letterario dell'epoca, tanto che, come ognuno ricorda, Werther lascia ne' suoi momenti di *Sehnsucht nach der Liebe*, Omero per Ossian.

Un critico moderno osservando l'entusiasmo sollevato da quest'opera nel settecento — anche senza speciali ricerche storico-erudite in proposito — avrebbe potuto affermare che essa era opera di un letterato contemporaneo che contraffaceva l'antico, perchè questo secolo non capì che la produzione letteraria contemporanea. Giustamente i romantici lo chiamavano antistorico perchè non aveva saputo trasportarsi simpaticamente all'epoche passate (²) e quindi valutare esteticamente ciò che nelle opere letterarie di quei tempi lontani appariva ai lettori del settecento soltanto come ricordo di un'epoca barbara, quando i poeti non erano ancora provvisti dei *lumi*.

Sotto questo aspetto l'Ossian è l'opera letteraria rappresentativa del Rischiarimento. Ma una produzione letteraria così falsa era una cattiva scala per alzare i

(¹) Questi incoscienti profanatori erano il La-Motte in Francia ed A. Verri in Italia. Vedi ancora *Il Vico e la critica omerica*. CROCE *Saggio sullo Hegel*, Laterza, p. 269.

(²) Non ostante i ripetuti sforzi d'erudizione, anche il Muratori, che spese gran parte della sua vita a raccogliere documenti storici del nostro M. Evo, non capiva il M. Evo stesso, non lo *sentiva*.

contemporanei alla comprensione dello Shakespeare (¹). piuttosto aiutava a contraffare il tragico inglese spingendo il gusto popolare alla commedia lacrimosa.

Infine il compromesso che regge la nostra estetica preromantica è ancora un equivoco; equivoco latente nella nota espressione del Pindemonte:

....Antica l' arte
Onde vibri lo stral ma non antico
Sia 'l soggetto a cui miri. (²)

Compromesso tra l'antico e il moderno che si risolve in un grossolano errore estetico, che verrà cancellato dal Romanticismo nel quale il Manzoni stamperà un'orma indelebile, qualora si giudichi l'importanza di un critico non soltanto dai problemi che ha risolto, ma anche da quelli che ha posto rinnovando ed eccitando e sconvolgendo le idee.

Concludendo, l'estetica dell' Illuminismo non poteva comprendere lo Shakespeare, e quella del Pre-romanticismo tentando avvicinarsi finì piuttosto con il contraffarlo.

E questo non accade soltanto in Italia ma in tutta l'Europa. Nell'Inghilterra infatti con il Johnson si giudicava lo Shakespeare non molto meglio che in Italia con A. Verri ed il Baretti e nella Francia con il Latourneur, ed in Germania con il Lessing fautore di quei drammi borghesi che sono il genuino prodotto letterario di quell'epoca storica in cui la borghesia già stabilmente costituitasi nell'Inghilterra (dove questo genere d'arte nacque) segnerà la sua pagina gloriosa e cruenta nella rivoluzione della Francia (dove queste comedie fiorirono più viva-

(¹) Così il Cesarotti grande ammiratore e traduttore dell'Ossian non voleva assolutamente che si imitasse lo Shakespeare.

(²) La stessa idea viene espressa dallo CHÉNIER: *Sur de pensées nouveaux aisons de vers antiques*. Dove l'equivoco si manifesta anche più palese.

emente) e tenterà di espandersi e far riconoscere i propri diritti nella Germania (dove il Lessing le protegge) ed in Italia (dove il De-Gamerra le solleva all'onore del palco). Ma queste comedie sono pur anche lontane dallo spirito tragico shakespeariano.

Del resto basta ricordare insieme a quali uomini di lettere inglesi lo Shakespeare veniva diffuso per tutta l'Europa con l'anglomania crescente, in quel periodo di cosmopolitismo letterario che entusiasma l'Europa intorno alla metà del settecento, per capire quanta strada bisognava ancora percorrere perchè si riuscisse a gustare il grande tragico, indipendentemente dal Milton e dal Pope (¹).

Noi parliamo di cosmopolitismo letterario solo nel settecento [mentre esisteva *di fatto* anche nel M. Evo e nel Rinascimento] perchè solo nel settecento questo fenomeno letterario è cosciente.

In questo secolo infatti si scopre una verità assai feconda nel campo della critica letteraria, che cioè ogni letteratura ha uno spirito nazionale, come frutto di certe caratteristiche storiche - culturali - etnografiche ed anche climatiche proprie di ciascun popolo. Questo si osservava specialmente nelle produzioni per il teatro, dove fu facile scorgere delle caratteristiche peculiari tra la produzione drammatica francese, inglese, italiana e spagnuola, ed attribuirle alle diverse caratteristiche etniche.

Ma la conoscenza di una differenza implica la cognizione di una somiglianza [noi ci dividiamo per unirci, siamo una totalità in quanto siamo degli individui]. Di qui il cosmopolitismo letterario favorito nel settecento dalla diffusione delle idee filosofiche dell'illuminismo e

(¹) Il Graf ha compilato un voluminoso catalogo distribuito in diversi capitoli, della conoscenza letteraria, filosofica, erudita, che si ebbe in Italia per tutto il settecento, dell'Inghilterra. Vedi anche la recensione del GALLETTI nella *Rassegna bibliografica della Lett. Ital.*, vol. I.

del buon gusto che era omai diventato un gusto comune a tutte le nazioni europee illuminate, e che tendeva a mettere in luce le caratteristiche comuni degli uomini, eguali nelle passioni fondamentali, in tutti i tempi ed in tutti i luoghi, sotto tutti i climi⁽¹⁾.

Ma vi furono pur sempre quelli che dando maggiore importanza alle diverse caratteristiche etniche non volevano che si imitasse la poesia straniera: così C. Cattaneo non poteva sopportare le streghe del *Macbeth* sotto il terso cielo d'Italia!

I.

(LO SHAKESPEARE IN ITALIA NEL SEC. XVIII).

Prima che il Voltaire nelle *Lettere filosofiche sugli Inglesi* (1733) rivelasse all'Europa l'opera dello Shakespeare, già due italiani l'avevano letto nella lingua originale; lo scienziato-critico, tra i più dotti del tempo, Antonio Conti ed il Rolli, istitutore d'italiano alla corte d'Inghilterra. Questa conoscenza era stata acquistata nella patria stessa del poeta, il tempo in cui il duca di Buckingham s'adoperava secondo il cattivo vezzo dei settecentisti, a modernizzare il *Giulio Cesare* del grande tragico giusta i canoni estetici dell'Illuminismo.

Il tentativo sedusse anche il Conti che si sentì risvegliare gli spiriti di poeta tragico appunto alla lettura dello Shak. che giudicava così: « Sasper (*sic!*) è il Cornelio degli Inglesi ma molto più irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui ripieno di grandi idee e di nobili sentimenti ».

(1) Con queste ragioni il Gravina sosteneva la legittimità e la convenienza dei soggetti tragici tolti sempre dalla storia romana.

Il Rolli nella *Vita* del Milton afferma che lo Shakespeare « elevò il teatro inglese ad insuperabile sublimità con le sue tragedie ».

Ecco riassunto in due parole: « bellezze ed irregolarità » lo spirito di quasi tutti i giudizi che sopra lo Shakespeare si ripeteranno fino quasi alla monotonia così in Italia come nella Francia, senza bisogno di ricorrere al solito Voltaire per ispiegarci la ragione di tanta uniformità, dovuta all'unicità dei canoni letterari che s'erano sparsi per l'Europa nel settecento.

Nel 1735 possiamo citare un nuovo giudizio dell'Algarotti: « Errori innumerabili e pensieri immitabili ». Più severo il Quadrio: « In iscambio di portar vantaggio all'inglese teatro correggendone i difetti egli lo condusse a totale rovina. E come che nelle sue farse mostruose che si chiaman tragedie alcune scene vi abbiano luminose e belle e alcuni tratti si trovino terribili e grandi, ciò non ostante esse forse sono fuori di regola e dal gusto lontane ». E quando un'opera è fuori di regola e dal gusto lontana non deve più sperare salvezza presso un illuminista che si rispetti! Fortunatamente c'era il Baretti.

II.

(G. BARETTI).

Il pugnace critico piemontese s'era già occupato di questioni teatrali traducendo Cornelio: ma per conoscere e parlare dello Shakespeare doveva prima andare in Inghilterra⁽¹⁾ dove fioriva un rinnovato fervore di studi intorno al grande tragico, già considerato una gloria nazionale, studi impersonati in quel dottor Johnson che

⁽¹⁾ Notevole il fatto che i primi che parlano dello Shakespeare hanno fatto la sua conoscenza nell'Inghilterra stessa: Voltaire, Conti, Baretti...

doveva diventare uno degli amici intimi del Baretti. E qui vi sarebbe da parlare dell'influsso esercitato dal critico inglese su quello italiano. Secondo il Piccioni, il Foscolo ha esagerato tale influsso, invece un critico inglese Lacy Collison Morley lo dà come certo⁽¹⁾. Non si può negare che l'*ambiente* letterario inglese in mezzo al quale il nostro viveva abbia provocato e facilitato l'ammirazione sua per lo Shakespeare, con questo non si vuol affermare che il Baretti sia stato soltanto un portavoce degli entusiasmi altrui! (°).

Il Baretti dunque cita per la prima volta il tragico nella *A dissertation upon the italian poetry* (1753) dove polemizza con il Voltaire che aveva trattato sprezzantemente i nostri grandi poeti, che pure avevano ricevuta l'ammirazione così dei dotti come degli ignoranti: « a privilege that only Homer Shakespeare Corneille (!) and « very few others have been able to obtain » Dove notiamo ancora quel Corneille residuo delle antiche ammirazioni...

I paralleli letterari impreveduti e strani sono pure una delle caratteristiche della critica del settecento: poeti e letterati mediocri messi a tu per tu con i giganti dell'arte: Varano appaiato a Dante, Gessner a Virgilio. Così il nostro scriverà ancora a proposito del Metastasio: « his language is most perspicuous, his invention of « characters and interesting situations almost equal to « that of Shakespear and Corneille » (°).

E pazienza il Metastasio, ma viene poi anche la volta del Gozzi: « The originality of Gozzi's genius, the most

(1) « Senza dubbio nell'apprezzamento dello Shakespeare deve molto a Johnson ». BARETTI *With an account ecc.* (London 1909).

(°) Si ricordi che il Johnson era allora il più grande editore dello S. e che una sua scolara Mad. Lennox scriveva nell'anno stesso (1753-4) della « Dissertation upon the Italian-Poetry »: « Shakespeare illustrated or the novels and Histories on which the Plays are founded, collected and translated ».

(3) *A History of italian tongue* (1757).

wonderful, in my opinion, nexct Shakespeare...» (1). Torna a parlare dello Shakespeare nella prefazione al noto vocabolario italiano-inglese (1760) dove tesse l'elogio della lingua e della letteratura inglese per spingere gli Italiani a studiarla.

Vanta l'energia di quella lingua e la concettosità degli scrittori, come Shakespeare, Spencer, Dryden « e di molt'altri divini spiriti che accozzando alla schiettezza della poesia greca la venustà dei latini, la vaghezza degli italiani e la nitidezza de' francesi con la robustezza e fantastaggine della Sassonia e della Gaule hanno prodotta una maniera di pensar poetico della quale noi... non ci curiamo ancora quanto dovremmo fare ». Il che per lo Shakespeare, è vero se non nei particolari certo nelle linee generali.

Quindi spiega perchè sia impossibile tradurre da questi autori, non tanto forse per colpa dell'imperizia sua, quanto per il diverso spirito delle lingue, che gli impedisce di recar in dono a' suoi connazionali le poma d'oro guardate dal terribile genio di tramontana (2).

Nella *Frusta* poi, volendo rinnovare la letteratura italiana, si sforza di proporre a' suoi compatrioti i modelli della energica letteratura inglese, contro quelli francesi troppo effeminati: anche qui prosegue la lotta contro la Gallomania in generale ed il culto del Voltaire in particolare che erano uno degli scopi della sua critica letteraria.

Erigendosi poi tra noi a giudice inappellabile di quanto riguardava la letteratura inglese, riprende, rimbrotta,

(1) « An account of the mannery and customs of Italy ecc. » 1768.

(2) « Che non poss'io tradurre soltanto un paio di scene di Shakespeare... Vedo bene i frutti dell'albero e vedo che sono poma d'oro da fare gola a chiunque, ma il terribile genio di tramontana che li guarda non mi lascia stendere la vogliosa mano. » E continuava facendo un' implicita promessa di tradurre pure qualche cosa!

redarguisce, castiga quanti ardiscono discorrerne indipendentemente da lui.

Certo non si può dire che nella *Frusta* si facesse banditore particolarmente della gloria dello Shakespeare ma quando gli capita l'occasione lo propone a modello di studio e cerca di confutare le prevenzioni dei contemporanei.

Comincia con il combattere l'opinione allora tanto volgare che lo Shakespeare fosse un cumolo confuso di bellezze e di difetti⁽¹⁾: « Nè si può dire il caldo che m'ha fatto sentendolo parlare dell'inglese Shakespeare come si parlerebbe d'un Chiari, a cui è per così dire, una specie di poetico miracolo quando esce del cervello una cosa buona senz'essere accompagnata da due triste ».

Già in questo scritto trova modo di accusare di ignoranza nell'inglese il Voltaire, che a sua volta vien copiato dal Denina, quindi conclude: « Lo Shakespeare è un poeta e nel tragico e nel comico da star a fronte sol soletto a tutti i Cornelii, a tutti i Racini e a tutti i Molieri⁽²⁾ delle Gallie » e continua ricordando il continuo applauso riscosso dai drammi shakespeareiani nei teatri inglesi, che non sono certamente palchi da burattini.

A proposito poi della *Pamela fanciulla* del Goldoni ricorda che le nostre tragedie non possono sostenere il confronto con gli *Otelli*, i *King Lear*, gli *Hamlet* dell'inglese Shakespeare.

E veniamo al celebre *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777).

Veramente il titolo promette di più di quello che non mantenga.

Infatti è più tosto una polemica contro il Voltaire a proposito dello Shakespeare. L'autore non si propone

(1) A proposito del discorso del Denina sopra le vicende della letteratura.

(2) È notevole questo alto apprezzamento delle commedie shakespeareiane in Italia che furono sempre un po' misconosciute tra noi.

tanto di parlare sul tragico inglese quanto piuttosto sulla critica letteraria del Voltaire. Però noi raccogliendo i vari spunti di critica shakeriana sparsi qua e là nella sua polemica, possiamo ricostruire in un tutto organico il suo pensiero. Così il Baretti si mostra un ammiratore dello Shakespeare, ma, come pensatore, non molto superiore a quanti pur professandosi ammiratori del grande tragico, persistevano nello scorgervi numerosi difetti.

Il Baretti, dovendo dimostrare che il Voltaire non conosce la lingua inglese e volendo poi provare che le opere dello Shakespeare sono in traducibili come in generale tutte le opere di poesia, comincia anzi tutto a parlare della lingua e dello stile del grande tragico.

Con vivacità impareggiabile mette in luce gli errori della traduzione volteriana del soliloquio di Amleto; ed accarezzata l'idea di una sua traduzione del tragico inglese, trova occasione di elogiarne la lingua:

« Un certain air antique et quelque fois sauvage, ajoute « même à ses beautés poétiques. Il est plus libre dans la « choix de ses expression que le vent sur l'océan ecc... »

Osserva ancora come i brani staccati non sono sufficienti a far comprendere tutta la grandezza di questo poeta, ma che bisogna leggerne le opere intere.

Ma quando il Baretti si azzarda a tentare certe investigazioni critiche più profonde, non riesce sempre a persuadere, come là dove osserva che l'abilità dello Shakespeare consiste anche nel saperci mettere dinanzi agli occhi dei personaggi che sono assai spesso dei prototipi, che ci rappresentano quindi non l'individuo, ma la specie; mentre doveva dire che i personaggi dello Shakespeare hanno una vita individuale così caratteristica e potente da diventare i modelli (i prototipi) della specie umana rivelata sotto un suo nuovo aspetto ⁽¹⁾.

(1) Dice bene lo Schopenhauer: « Quantunque il poeta ci rappresenti sempre il particolare, l'individuo, ciò che ha riconosciuto e ciò che a sua volta

Per dimostrare la grandezza dello Shakespeare il Baretti ricorre a delle prove esterne, come all'ammirazione bisecolare tributatagli da tutta l'Inghilterra. Questo intanto ci prova che se è vero che lo Shakespeare *moderno* è una *scoperta* della critica tedesca, bisogna pure riconoscere esser stata l'ostinata ammirazione di quel popolo Inglese che aveva diretto il moto intellettuale europeo del settecento, quella che aveva costretto i critici europei ad abbandonare per un momento Omero, Sofocle, Virgilio, Orazio per interessarsi di quello strano mostro.

Infatti scrive il Baretti, che in questa ammirazione per il grande tragico convenivano non solo le persone più istruite dell'Inghilterra, insieme a quelle meno istruite (come avveniva nella Francia per il Corneille) ma anche la canaglia — che è una terza specie!

« N'est-ce-pas là una miracle anglais plus gros d'un tiers que votre miracle français? Shakespeare a su faire ce miracle: et comment? Faisant parler à tout son monde le langage commun à la société ».

Qua noi vediamo chiaramente il Baretti mettersi su quella via che condurrà direttamente al Romanticismo: già aveva profetizzato — dopo un rapido esame dei difetti del teatro classico francese che mi ricorda quello più famoso del Manzoni (Lettera allo Chauvet), « un temps viendra qu'on ne pourra plus les souffrir et qu'on exilera du théâtre à la bibliothèque les œuvres de Corneille et de ses imitateurs ». Dove il buon Baretti ha finalmente lasciata quell'ammirazione sconfinata de' primi anni che gli faceva porre il Corneille accanto allo Sha-

vuol farci riconoscere è pur sempre l'idea platonica, il genere tutto intero. Il poeta estrae dalla vita l'individuo particolare e ce lo dipinge nella sua esatta particolarità, ma in questo modo egli ci rivela tutta l'esistenza umana, perchè mentre sembra che si occupi del particolare egli non bada in realtà che a quanto esiste in tutti i tempi ed in tutti i luoghi.» *Il mondo come volontà*, ecc., vol. III.

kespeare! E, come farà più tardi il Manzoni, anche il Baretti con eguale abilità polemizza contro i seguaci delle tre unità, per dimostrare anche sotto questo aspetto la grandezza del tragico inglese⁽¹⁾. Del resto egli non disprezza i tragici francesi: darebbe un dito della sua mano per poter scrivere il *Cinna*, ma ne darebbe due per inventare un carattere come il *Calibano* della *Tempesta*.

E qui il Baretti si avvicina ai romantici tedeschi: i critici latini ammiravano per lo più le tragedie storiche ed anche le altre quattro grandi tragedie, ma nei personaggi più pomposi e solenni: quelli insomma che meno si allontanassero da quei modelli grandiosi che erano soliti ammirare, mentre il Baretti fissa la sua attenzione su tre caratteri poco noti tra noi: *Caliban*, *Sylock* e *Falstaff* come creazioni proprie del *terribile genio del Settentrione*. Questo tra i romantici diventerà assai comune; tanto che verranno accusati di non sapere ammirare altro che il deforme e l'anormale, ma per il Baretti era già un bell'ardimento⁽²⁾.

Del resto il Baretti ritorna completamente nel suo tempo quando è pronto a riconoscere i difetti dello Shakespeare, come quello che è sovente *trop grossier, trop polisson*; e poi nelle sue opere vi sono anacronismi, errori di geografia, quolibeti, ma tutto ciò è contro bilanciato dalla bellezza «que jamais personnes ne put égaliser et n'égalera peut-être jamais».

Concludendo. Quest'opera del Baretti è una polemica e non uno studio critico e tanto guadagna in ardore e

(1) Giustamente il Morandi ricorda che in questo il Baretti fu più franco ed esplicito del Metastasio, del Johnson, del Lessing che ebbero pur sempre qualche esitazione — o pratica o teorica — nel condannare le tre unità.

(2) Il Morandi ricorda a titolo di lode per il nostro che i suoi giudizi non sono molto lontani da quelli dello Schegel ed anche migliori di quelli di V. Hugo.

vivacità quanto perde in efficacia duratura ed in profondità, perchè il lettore si sente portato ad ammirare più tosto l'abilità del combattente che il valore delle sue affermazioni intorno all'arte dello Shakespeare.

Insomma anche a proposito di questo che è il suo più bel lavoro (a giudizio dell'autore stesso) dobbiamo ripetere le parole del Croce: «[il Baretto] disse splendidamente molte verità ma non ne sentì profondamente una che tutto lo dominasse, e di cui egli diventasse per tal modo, come lo storico rappresentante. Scrittori meno vivaci di lui, meno di lui forniti di buon senso e di chiarezza, ma che più di lui si tormentarono a penetrare nel fondo delle cose, ebbero maggiore efficacia, e serbano nella coscienza de' posteri stima maggiore » (1).

Il Morandi ricordando e ravvicinando l'opera del nostro a quella del Lessing e dello Schlegel in favore dello Shakespeare sembra formulare una tacita protesta contro la dimenticanza in cui è tenuto il Baretto come critico del tragico inglese, di fronte alla fama dei due tedeschi, ma noi ripetiamo come il Croce: « scrittori meno vivaci di lui... ».

Infatti noi sentiamo che in molte sue affermazioni il Baretto più tosto che da una ferma convinzione è spinto dalla necessità polemica di contrastare in tutto al Voltaire.

L'aver capito il carattere di Caliban, di Sylock, di Falstaff è un bel vanto ma quando vedo ad esempio che il carattere di Falstaff è dipinto in modo da terminare con una allusione ingiuriosa al Voltaire [quasi che tra i due vi fosse una qualche somiglianza], sono costretto a dubitare della sua profondità di intuizione.

Per amor di contrasto ricorderò che il padre Appiano Buonafede, volendo assalire il Baretto si sente in dovere

(1) *Problemi di Estetica*, p. 444.

di demolire anche lo Shakespeare. Ecco una piccola antologia [*Novella* 11].

« Tu (Baretti), incontri (nell'Inghilterra) quel grande Shakespeare poeta di ogni genere fatto dalla sola mano della natura... Quel tuo trascendentale Shakespeare è pure stato convinto di colpe che non possono essere virtù nemmeno nella maggior feccia della plebe di Londra... Un altro autore ha descritto le puerilità dell'*Hamlet* che è la tragedia più vantata del trascendente poeta ».

III.

Nel 1756 abbiamo già una traduzione del *G. Cesare*, per opera di D. Valentini, e nel 1769 il Pignotti scriveva il suo poemetto sulla tomba di Shakespeare ⁽¹⁾ dove sono degni di nota questi versi:

Questi [lo S.] fu grande appunto perchè il freno
servil dell'Arte non legò giammai
a lui le infaticabili e ritrose
pazienti penne. Arte infelice
quando a natura contrastare ardisce
e imprigionarla tenta e farla serva.

Intorno a questi anni il Paradisi scriveva sul tragico inglese: « Che debbo dirle? Vi sono bellezze lo vedo, ma i difetti sono troppi e troppo frequenti ».

« Adorazione per il *Pope*, freddezza per lo *Shakespeare*, ecco il gusto del Settecento » osserva il Carducci, che però aggiunge: « Se non che il Byron non si dichiarava anch'egli per il *Pope*? ».

Il De-Gamerra che pure nella tragedia domestica « *La madre colpevole* » volle vantarsi d'aver unito l'arditezza

⁽¹⁾ Era dedicato a Lady Mantagu, una fiera sostenitrice dello Shakespeare.

dello Shakespeare all'inviluppo ingegnoso di Lopez de Vega, giudicava a questo modo: « Il tragico inglese comparir fece la tragedia senza l'appoggio delle regole, ma adorna d'una immaginazione patetica e sublime e pittoresca e tetra e vivace. Egli fa ammirare, ma l'ammirazione che desta è di poca durata, mentre ai ritratti ove regna tutta l'elevazione e la nobiltà di Raffaello succedono i più meschini quadri degni d'un pittore da taverna ».

Non voglio passare sotto silenzio il giudizio di due altri letterati assai noti nel periodo da noi preso a studiare: il Bettinelli ed il Cesarotti.

Ammiratori del Voltaire ne tradussero alcune delle più famose opere drammatiche e del teatro amarono di scorrere a lungo.

Così il Bettinelli pubblicando le sue tragedie originali il 1771, vi premetteva un discorso *Del teatro italiano*, e poi al testo delle tragedie fece seguire quattro dialoghi sopra il teatro moderno.

Nel primo di questi dialoghi Amore si lamenta con Melpomene perchè, lasciandosi prendere dal gusto oltramontano ed oltramarino, indulge alle scene d'orrore e di spavento.

MELPOMENE. Eschilo non atterriva con le sue Eumenidi?

AMORE. Fu bisogno di Sofocle e d'Euripide per correggerlo.

MELP. Ed io correggo tutti e tre col porli insieme: di molte tragedie ne fo una sola. Vuoi vederla? Eccoti Semiramide Serse *Amleto*.

E così continua Melpomene, cioè il Bettinelli, mettendo in caricatura l'*Aristodemo* e concludendo: « Vedi le belle imitazioni d'antichi e moderni » ed *Amore* aggiunge: « Massimamente inglesi... » e *Melpomene* ironica: « Credimi pure che il gusto inglese è sublime e che *Aristo-*

demo ed altre di moda sembrano d'un'idea presa dal *Riccardo III*, del gran Shakespear. « Il conosci? ».

Amore. « Quel bestiale talor sublime che ha a far meco? »

E qui Melpomene fa un quadro terrificante di tutti gli orrori della tragedia Shakesperiana.

Idee non molto diverse esprimeva il Cesarotti. Dopo aver tradotto il *Cesare* del Voltaire vi aggiunse un *ragionamento* nel quale ragiona, o sragiona, così:

« La tragedia inglese di Shakespeare che abbiamo sotto questo titolo poteva più ragionevolmente intitolarsi la *Repubblica Romana* giacchè non è altro che la storia versificata delle rivoluzioni di Roma... Siccome questo drama non ha verun merito nè per l'invenzione nè per la regolarità o l'artificio della condotta così non può paragonarsi agli altri due⁽¹⁾. Il pregio veramente suo consiste nell'entusiasmo e nel fuoco dello stile... ».

Come si vede il nostro Aristarco aveva anche qualche istante di magnanimità, e concedeva al povero Shakespeare qualche merito per quanto secondario, ma appena accennato un merito, ecco subito scoperto un difetto, infatti questo fuoco dello stile « per intervalli s'estingue », così la « continua evidenza degenera più d'una volta in bassezza ». E conclude: « Le produzioni di questo ingegno rozzo e grande sono come il colosso di Nabucco composto non meno dei più preziosi che dei più vili metalli... ».

Riconosce che il pezzo più insigne del suo *Cesare* è la parlata d'*Antonio* sopra il di lui corpo e la paragona al luogo consimile del Voltaire naturalmente per dimostrare che il francese anche qui era stato superiore al tragico inglese.

Non contento di esprimerle in italiano, il Cesarotti senti

(1) Il *Cesare* di ORLANDO PESCEZZI e quello di IACOPO GREVIN.

il bisogno di cantarle anche in latino queste sue peregrine idee in un componimento intitolato: *Mercurius De poetis tragicis* che I. Pindemonte suo ammiratore e discepolo deve aver ricordato nel prologo all'Arminio (¹).

Non a caso ho ricordato che tanto il Bettinelli come il Cesarotti erano ammiratori del Voltaire: infatti se noi non dobbiamo al *Proteo multiforme* la materiale conoscenza del grande tragico inglese è innegabile che gli odi e gli amori suscitati dal suo nome hanno concorso a rendere più familiare ai nostri orecchi per mezzo di libelli e polemiche, il nome del grande tragico inglese che quasi appariva un suo postumo competitore.

IV.

(A. VERRI)

Trovandosi A. Verri a Roma l'anno 1781, ricevette questo biglietto:

« Se il Sig.^r Verri non ha che far meglio domattina alle 11 di Francia si legge l'*Oreste*, e mi farebbe somma grazia di trovarcisi. Sarà compagnia anche più ristretta dell'ultima volta. Sono tutto suo V. ALFIERI ».

Sentita questa ed altre tragedie e vista recitare l'*Antigone* nel palazzo di Spagna, scrivendo al fratello, qualche anno dopo affermava: « Quando vidi per la prima volta l'*Antigone* a Palazzo di Spagna in Roma io sentii nel mio petto suonare questo senso: che l'Alfieri dava all'Italia la vera tragedia ».

Però a quell'epoca A. Verri aveva già chiusa la sua brevissima attività drammatica. Quando, intorno al 1777

(¹) I versi sono questi: dopo aver parlato dei meriti del Maffei: « *Contra Anglus escllex inferos miscet polo Suoque ritu mente abusus libera Sublimia monstra gignit et nescit modum.* »

meditava i suoi due tentativi drammatici sua ammirazione non era l'Alfieri, ma lo Shakespeare..

Da giovane il fratello del più celebre, Pietro Verri aveva seguito idee abbastanza audaci così in arte come in politica. Compagno del Beccaria a Parigi, s'era poi spinto anche a Londra, ma finì con il porre sua sede stabile in un'altra capitale: a Roma, dove tornerà all'amore dei classici, e del bello stile, troppo trascurato negli articoli del *Caffè*, e della religione troppo trascurata a Milano, città d'avanguardia, aperta presto alle idee nuove degli Enciclopedisti.

Mentre in gioventù aveva nutrito una certa passione per la filosofia, nel 1803 dichiara per lettera: « La sola arrogante filosofia non vale a consolarci e sostenerci nelle affezioni inevitabili della umanità ».

Il buon Alessandro era un sentimentale⁽¹⁾. Ecco perchè diventa subito ammiratore di mad. di Staël, donna autrice di gran fama visitata da lui in Roma per intercessione del celebre V. Monti⁽²⁾. Omai la sensibilità e la malinconia erano la malattia del tempo: l'autore della *Saffo* va posto in quella lunga schiera di preromantici che contribuiscono a diffondere una speciale *irritabilità intellettuale* pronta a rispondere a quel senso misterioso della natura che sorprende gli uomini nella notte e tra le tombe.

Le Notti romane alle tombe degli Scipioni questo è appunto il titolo del suo libro più famoso. Il soggetto è classico (come nella *Saffo*) ma trattato con ispirito moderno.

(1) Anche parlando dei Toscani al fratello osservava: « Se parli degli uomini, massimamente di lettere, sono pedanti: cercano un po' di spirito, ma bontà e sentimento non se ne trovano. »

(2) Ecco come ne parla: « Il mio sentimento è che davvero questa donna ha sensibilità ed ingegno ed un carattere morale degno d'amicizia. » Anche il suo biografo ci avverte che egli lesse la *Pantea* in una società d'amici più forniti di *sensibilità* che d'erudizione.

Il Verri come artista è un ingenuo: morto nel 1816 (l'anno fatidico del Romanticismo italiano) non sembra nè pure accorgersi di un movimento letterario nuovo e s'adagia in un placido compromesso tra il nuovo e l'antico. « Antica l'arte onde vibri lo stral »: e per questo studiava — già vecchio — il greco, e raccomandava l'uso de' classici « ma non antico, sia l'oggetto a cui miri », ed infatti *Le notti romane* vogliono mostrare che la Roma dei Papi era molto superiore a quella degli Scipioni e dei Cesari.

Era quello il periodo in cui con attività novella, si cercavano le vestigia dell'antica Roma: accorrevano gli artisti ed i letterati⁽¹⁾. E. Quirino Visconti intraprendeva i suoi studi, V. Monti scriveva la *Prosopopea di Pericle*, ed il nostro appunto le *Notti romane alle tombe degli Scipioni*, tombe recentemente scoperte e visitate dal Verri stesso. Ma cediamo la parola all'A.

« I monumenti degli uomini illustri sogliono infondere nell'animo una dolce tristezza per chi sia inchinevole a pensierosa tranquillità. Già il velo della notte ingombrando l'aere favoriva la calma ed il silenzio convenevole al mio proponimento » e continua narrando il suo ingresso nel cunicolo scavato tra le tombe, come la fiaccola gli si estinguesse, ed il suo intelletto tra le tenebre aumentasse la sua virtù contemplativa: « Quand'ecco udii un flebile mormorio uscire dal profondo, composto di suoni inarticolati con lenta cantilena. Parea vento che fremente nelle valli... erano le ossa agitate negli avelli e percuotendo le pareti interne suonavano come aride stipe ».

Infine le tombe si illuminano di chiarore fosforico, si spalancano e ne escono i morti.

È insomma quel colorito tra lugubre e pittoresco che

(1) Nel 1775 il Winckelman che vi trovava già il Mengs, nel 1786 il Goethe.

a qualche inesperto poteva sembrare shakeriano. Infatti il suo biografo ci avverte che dove l'A. parla dei rimorsi di un omicida vi ha un non so che di tragico che rammenta le fosche e fortissime tinte di Shakespeare. Corriamo dunque al Colloquio sesto: *Del Parricida*.

Più che lo Shakespeare troviamo contraffatto Dante: cioè quel pittoresco-orribile che allora si ammirava nell'*Inferno*.

Cicerone presso il nostro Alessandro fa da duce come Virgilio presso l'Alighieri, guidandolo tra i regni della morta gente, interrogando, discutendo.

Giunto ad un certo punto tutte le ombre fuggono, davanti ad una un parricida: « Vidi quando fui prossimo che le sue mani stillavano sangue, il quale benchè egli si studiasse continuamente di tergere con le vesti pur di nuovo sempre ne grondava quasi fonte ».

C'è bisogno di ricordare che queste mani omicide vorrebbero ricordare quelle di lady Macbeth?

Torniamo al nostro Alessandro che pieno di paura, sente l'ombra parlare: « Fermati o postero benigno... Deh! ti dolga di me e conosci quanto sia deplorabile il mio destino ⁽¹⁾ e lì gemendo in questa guisa cominciò ». Risparmio al lettore i gemiti e vengo ad un luogo nella descrizione del parricidio, che ricorda la scena di lady Macbeth quando di notte uccide il re.

Quando il nostro omicida apre la porta per sorprendere il padre nel sonno « i cardini alquanto cigolarono... La notte aveva oltrepassato la metà del suo corso: il silenzio regnava nelle vie, soltanto mormorava da lungi il tuono. Udii allora ch'egli in sogno pronunciava parole confuse fra le quali però intesi che pronunciava il mio nome ». Tutto questo però non valse ad impedire l'atroce delitto, ed il buon Alessandro tutto sbigottito

(1) Qui invece ricorda il fare dantesco!

s'affrettò ad uscire: «e respirai queste che ancor respiro aure vitali».

Nelle tragedie poi si sono volute vedere maggiori imitazioni dello Shakespeare. Senza venire ai critici recenti come il Bertana, il Graf, il Mazzoni, già il suo biografo osservava: «Può notarsi nella *Congiura* qualche tinta alfieriana quasi un preludio di quella maschia tragedia di cui, dopo i Greci, il grande astigiano rinnovò il gusto in Italia, ma non solo vi si sente l'Alfieri, ma anche, in generale, lo studio indefesso dei grandi modelli». Chi fossero questi grandi modelli lo sappiamo dal Verri stesso che in una lettera del 18 aprile 1778, avvertiva che ne' suoi versi si doveva sentire lo studio di Omero e di Shakespeare.

La *Congiura di Milano* e la *Pantea* furono stampate anonime a Livorno nel 1779 come semplici tentativi drammatici. Il nostro allora non conosceva ancora l'Alfieri (ma quale *repubblicista* aveva già de' sentimenti tirannofobi), aveva letto delle tragedie del cinquecento, ma le giudicava fredde, poi un drama lacrimoso del Mercier *L'indigente*: studiava intanto lo Shakespeare di cui nel '69 aveva tradotto l'*Amleto*.

Arrivato al terzo atto così scriveva al fratello: «Io quest'inverno ho tradotto quasi tutta la famosa tragedia di Shakespeare che ha il titolo *Hamlet re di Danimarca*... Questo autore è tanto difficile che neppure la metà degli Inglesi lo intendono bene, come pochi Italiani intendono Dante. E questo nasce dall'essere quello inglese ripieno di frasi antiquate e di voci inusitate e talvolta composte da lui di sbalzo... con tutto ciò mediante un'improbabile fatica l'ho spiegato sufficientemente ed è l'unica traduzione letterale che vi sia di quest'autore, per quanto io so... Io sono stato alla lettera precisa per dare una giusta idea della lingua e dell'autore... Ho veduto che Voltaire non sa bene questa lingua o ha

voluto a tutti i costi mettere in ridicolo Shakespeare. Ma a torto perchè con tutte le sue stravaganze è un grand'uomo ».

E qui riassume assai ingenuamente la trama del dramma. Ricorda il famoso soliloquio di Amleto pieno di funeste idee sul cuore umano, e sulla morale, non dimentica di citare la traduzione del Voltaire, e, come saggio, aggiunge la propria.

A questa lettera rispondeva il fratello, giudicando il soliloquio: « Vi trovo una forza ed un'energia tutta particolare: tinte scure che fanno il loro effetto: niente di esagerato ma tutto preso dalla natura, sentimenti interessantissimi, ma eguali al cuore umano, al che molte volte i tragici singolarmente francesi non badano abbastanza ».

Non sono dei giudizi peregrini ma non mancano di una onesta audacia. Il raffronto tra lo stile dantesco e quello shakesperiano non è da disprezzarsi, così l'accento al Voltaire che o non sapeva l'inglese o voleva ad ogni costo rendere ridicolo lo Shakespeare.

Condotta a termine la versione dell'*Amleto* il nostro si accinge all'*Otello* e lo termina nel 1777, ma, avverte il biografo, non la pubblicò, perchè fu preceduto, nel disegno dell'opera dal Letourneur, che, pensava il Verri, sarebbe bastato a far conoscere universalmente anche fra noi quel sommo britanno: gli sembrava nondimeno che in italiano potesse esprimersi meglio che in francese il senso originale di Shakespeare e ritenere il colorito e lo stile di lui ⁽¹⁾.

(1) Ecco come si esprime il suo biografo: « A. Verri era caldissimo ammiratore del tragico inglese e lo riguardava siccome poeta sovrano e mostro mirabile di bellezza e di difetti. Bellezze le quali sono il punto più elevato della poesia e difetti accompagnati da una certa stranezza e meraviglia onde appariscono parti di un ingegno straordinario. Dicea che lo Shakespeare mostra la vera strada della natura e che dopo aver lette le sue tragedie compariscono troppo artificiosi gli eroi del teatro francese. A fronte di lui che

Vediamo ora come il nostro ha saputo sfruttare il tragico inglese nella *Congiura di Milano*. Nella prefazione l'autore dichiara perchè non abbia voluto affidare alle scene la sua tragedia: temeva tanto dell'abilità degli attori come della capacità estetica degli spettatori: « In Londra ed in Parigi dove un perucchiere ha gustato mille volte il trasporto e la maestria di Shakespeare e di Cornelio il giudizio delle scene è inappellabile, ma in Italia il pubblico non ha ancora dimenticato le faccende d'Arlecchino e di Pulcinella ». — « Chiamo dramma la *Congiura* », prosegue il Verri, « perchè in alcuni luoghi il soggetto medesimo mi ha obbligato ad abbassare il coturno per seguire la natura del costume che descrivo secondo la storia ».

Come è noto l'Alfieri sosteneva la tragedia pura in cui si deve calzare sempre il coturno e non abbassare mai il tono: per questo le tragedie alfieriane anche quando trattano un soggetto moderno sono sempre lungi ⁽¹⁾ dal drama storico come s'intendeva nel settecento, dove si doveva pure abbandonare il coturno per le *pantofole* come diceva ironicamente I. Pindemonte.

Il Verri si avvicina così alla concezione romantica per cui la storia che si sfrutta nel drama è un elaborato complesso di elementi diversi dove il concetto unificatore non deve sopprimere l'importanza che hanno così i particolari come certi personaggi secondari. Non solo il Duca deve entrare allora nella scena, ma anche Girami l'ispettore delle caccie, e Gallomoro il suo staffiere: ed il Verri introduce tutti questi personaggi certamente confortato dall'esempio dei drammi storici dello Shakespeare.

Ma sappiamo che il nostro lesse anche una commedia lacrimosa del Mercier. Bisogna pure ammettere che que-

scorre quasi fiume a piene acque gli altri tragici gli sembravano ruscelli limpidi sì, ma pur ruscelli. »

(1) Tranne nel *Filippo*.

sto genere d'arte, benchè intimamente contrario allo spirito tragico shakeriano, ha pure saputo farsi forte anche della fama dello Shakespeare, quando si opponeva alla tragedia di tipo alfieriano. Vero è che gli autori delle comedie lacrimevoli citavano spesso e volentieri dell'arte poetica d'Orazio: « Vestigia Graeca, ausi deserrere et celebrare domestica facta » ⁽¹⁾.

Il Voltaire invece sosteneva che il punto di contatto tra la comedia e la tragedia era nelle passioni amorose. Certo l'amore di Otello e di Romeo tra noi presto si confuse con l'erotismo delle comedie borghesi.

Nella sua *Congiura* il Verri annuncia di svolgere il genere orrido senza legami di tempo e di spazio. I personaggi sono undici, più guardie e comparse che non parlano. Nel corso dei cinque atti si descrive come sorge e si prepara la congiura, come si conduce ad effetto, precipitando nella catastrofe. Si cambia di luogo tre volte: dalla casa di Montano l'inspiratore della congiura, al castello di Galeazzo Sforza, e alla piazza davanti la chiesa di S. Stefano.

Fino dalla prima scena ci accorgiamo dello spirito diverso che anima i personaggi verriani da quelli alfieriani. L'astigiano non si preoccupa molto dell'influsso che esercita l'ambiente sull'animo de' personaggi: il Verri invece vuole ottenere degli effetti teatrali indipendentemente dal dialogo, quindi mentre l'Alfieri è poverissimo di didascalie giusta i modelli classici, il nostro abbonda nel descriverci con minuzia come agiscono nel luogo tragico i suoi personaggi. Anche questa è una caratteristica moderna.

Ecco quello che deve vedere lo spettatore alla prima scena: « Montano al tavolino con libri aperti. Sul prin-

(1) Mentre piuttosto dovevano ricordare i versi: « *interdum tamen et vocem comoedia tollit et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.* »

cipio appare molto applicato alla lettura, poi comincia, prorompendo»: e qui una lunga *tirata* contro i tiranni d'Italia. Quando poi nella sua stanza convergono i compagni congiurati, traspare lontano il ricordo del *Cesare* shakespeariano, là dove i congiurati si radunano nella casa di Bruto. Montano è un dottrinario imperterrito come Bruto, l'Olgiato sempre pensieroso ha del Cassio. L'orribile poi di cui abbonda il Verri mi sembra più tosto una degenerazione di Dante che dello Shakespeare⁽¹⁾, a meno che non sia shakespeariana questa descrizione:

....Spalancano le tombe i freddi labri
e Galeazzo d'abitarvi degno
sul margine s'affida, i crani e l'ossa
....ei per trastullo
contempla e scherza, intanto le pupille
curiose pascendo nel silenzio
notturno ed in segreto il nauseoso
capriccio egli soddisfa.

Dobbiamo riconoscere ancora nel Duca tutta la buona volontà di emulare i malvagi dello Shakespeare. Come il Cesare del tragico inglese si mostra preoccupato della pallida faccia di Casca, così il Duca domanda al Visconti (uno de' congiurati):

Ti fan mesto
que' gran volumi che rivolgi?....
Ohimè che tetro viso
Non ti contristi in rimirarlo?

Così Cordiero lo staffiere fa pure la parte del *clown* shakespeariano. Gallomoro poi è il ministro delle nefandità del Duca, uno di quei ministri che i re malvagi

(1) Ecco come viene descritto l'astrologo fatto morire di fame dal Duca:
«Si consumò rodendo a brano a brano del digiuno corpo le passe carni
e nelle braccia il dente vorace penetrò di sè fatto cibo crudel...»

delle tragedie storiche del tragico inglese trovano strumenti pronti ai loro delitti, per diventare poi le prime vittime, quando i loro signori vengono presi dal terrore dei rimorsi.

Il Duca vorrebbe sbarazzarsi della madre Bianca che gli compare davanti come la madre di Coriolano: « Se qual madre a un figlio... — o se vassallo al mio Signor qui vengo — io non saprei. »

Ricorda ancora la madre del nefario Riccardo III, quando vuol commuovere il figlio parlandogli de' rimorsi per i delitti compiuti:

Ohimè non odi
uscir lamenti dai sepolcri e fremere
nei cimiteri il suon della vendetta?
Nè vedi mai frall'ombre erranti spettri?
O in sonno larve minacciose?

Ma il crudo cuore del figlio non si commuove nè pure a questi ricordi shakespeariani, anzi estrae un pugnale e fa per avventarsi contro la madre, ma poi lo lascia cadere e fugge. La madre si china a raccogliarlo, ma poi lo getta anch'essa:

Vanne ferro crudel tu sei già infame
già mi feristi il cor, la piaga è eterna.

Nel quarto atto, quando s'ordiscono i preliminari della congiura abbiamo un altro ricordo del *Cesare* shakespeariano, nella scena dove Lampugnano ricorda [come Bruto]: « *gli scritti sparsi ovunque e ovunque avvisi dove a libertade la patria si richiama* ». Nel quinto atto ci ricordano l'addio famoso d'Otello questi versi proferti dal Duca:

....O scettro o fasto
o maestade o trono o gloria o campi
addio per sempre....

Nelle note che accompagnano la tragedia, l'A. afferma di aver posta la scena dell'uccisione del Duca davanti alla chiesa mentre era avvenuta nell'interno, questo per uniformarsi alle tradizioni sceniche del teatro italiano, però osserva saputo: « per tacere altri esempi vediamo nell'*Hamlet* [?!] nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare rappresentarsi parte dell'azione nell'interiore d'una chiesa e di un Convento. »

Scrisse ancora la *Pantea*, poi il Verri tacque, anche dopo aver udito l'Alfieri. La sua ammirazione per lo Shakespeare non gli impedì di ammirare nell'Astigiano il creatore del nostro teatro. Dopo l'edizione delle tragedie alfieriane di Siena (1783) egli le difese dalle accuse molteplici, lodandolo di avere con le sole sue forze ritrovato condotta, dialogo, catastrofe, stile⁽¹⁾.

Così il Verri comincia ammiratore dello Shakespeare e finisce ammiratore dell'Alfieri: il che non prova che avesse totalmente obliati gli *antichi amori*.

V.

(L'ALFIERI E LO SHAKESPEARE).

Leggiamo nella *Vita*: « Chi molto legge prima di comporre ruba senza avvedersene e perde l'originalità, se l'aveva ». E per questa ragione l'Alfieri avea anche abbandonato (1775) la lettura dello Shakespeare « (oltre

(1) Scriveva al fratello (1793): « Lo lodo per aver bandito i confidenti, ridotto il numero dei personaggi senza togliere la veemenza. Lodo la brevità delle sue sentenze, è il solo tragico che possa declamarsi. » Però non tutte le tragedie gli toccavano il cuore, ma solo il *Filippo*, l'*Antigone*, l'*Agamennone*, l'*Oreste*, il *Saul*, il *Polinice*, la *Virginia*, i due *Bruti*. Ancora nel 1806 pur biasimando la sua vita privata riconosceva in lui l'inventore della tragedia italiana.

che mi toccava di leggerlo tradotto in francese). Ma quanto più m'andava a sangue quell'autore (di cui però benissimo distingueva tutti i difetti) tanto più me ne volli astenere ».

Così l'Alfieri con una di quelle risoluzioni subitanee ed energiche, che ama dipingere come proprie del suo carattere, s'inibisce la lettura tentatrice del tragico inglese.

Accettiamo le ragioni ch'egli ci vuol riferire senza neppure cercare se più tardi egli abbia mai riaperti i volumi pericolosi, accontentiamoci di sapere che l'Alfieri conosceva in parte lo Shakespeare e ne ammirava le bellezze, ma ne riconosceva anche i difetti.

È quasi l'identico giudizio di gran parte dei letterati italiani del tempo suo, anzi di tutti i critici europei, non esclusi gli inglesi. Vero è che l'Alfieri, che riconosceva come unica e vera unità solo quella d'azione e voleva che le catastrofi sanguinose fossero poste sulla scena, e che i personaggi tragici destassero terrore, concedendo anche alla meraviglia ed all'effetto teatrale — l'Alfieri dico doveva aver scorti nel 1776, nel tragico inglese, meno difetti, ad esempio, di un Cesarotti.

Sappiamo ch'egli aveva steso per intero (ma con qualche stento e con delle pause) un dramma intitolato *Romeo e Giulietta* che buttò poi sul fuoco. Questo avveniva quando aveva già composto il *Filippo*, l'ultimo anno appunto che concesse a se stesso di leggere lo Shakespeare.

Quanto all'altre sue tragedie sappiamo che il *Filippo* aveva per l'A. il grave difetto di puzzar di straniero; ma questa è appunto la tragedia che più si avvicina al tipo d'arte shakespeareano.

Sono ben lungi dal voler affermare qualsiasi imitazione anche indiretta: ma quell'aria di paura e di mistero che avvolge la corte del re spagnuolo; quel silenzio che vigila; la malvagità taciturna di Filippo, la

subdola perfidia di Gomez, l'idealità di Perez, ricordano pure — così da lontano — le più note caratteristiche dei drammi storici del grande tragico.

Prendo due critici molto lontani di tempo il Calsabigi e T. Concari: ambedue a proposito del *Filippo* citano lo Shakespeare. Infatti il Concari parlando di Gomez lo trovano un carattere che ricorda Jago ⁽¹⁾.

Quanto al Calsabigi egli osserva che *Filippo* dovrebbe essere anche più shakespeariano!

Ma dopo il *Filippo* l'Alfieri cambia strada per batterne una tutta sua personale e nazionale e chiuse il libro tentatore del tragico famoso, che allora leggeva nella traduzione francese.

Veramente il nostro non rimase sempre ignorante della lingua inglese. Nella sua giovinezza, dell'Inghilterra conobbe piuttosto le donne che i letterati; ma noi sappiamo dalla vita (Epoca IV, c. 25) che aveva tentato due volte e tre d'imparare l'inglese, senza mai venirne a capo: ma qualche cosa doveva pur saperne se nel 1790 a Parigi tradusse del Pope il *Windsor* e cominciò la traduzione del *Saggio sull'uomo*.

Sappiamo anche che lesse il *Paradiso perduto* ed il *Potere della musica* del Dryden ⁽²⁾ e se ne servì nell'*Abele* e nel *Saul*. Ma questo importa poco: più importante è invece vedere come i contemporanei lo giudicavano rispetto allo Shakespeare.

Osserviamo il Calsabigi ed il Cesarotti.

Il patriarca di Padova si mostra molto inferiore al critico amico dell'Alfieri, il quale scriveva così: « Questa illustre nazione (Inghilterra) che affetta maniera e pensare diverso da tutte l'altre... anche nella tragedia ha voluto singolarizzarsi. Ha adottato, come nel suo go-

⁽¹⁾ Il *Settecento* nella collezione del Vallardi.

⁽²⁾ Vedi ZUMBINI: «Il *Saul* S. V. A.» *Nuova Antologia*. Aprile 1885.

verno, una particolare costituzione tragica: se ne contenta, ne è vanagloriosa malgrado gli schiamazzi dell'altre tutte ». Dove si vede la concezione illuministica che spiega le cause delle varie produzioni intellettuali con l'etnografia e lo studio del clima.

Il Calsabigi continuava: « Per il famoso Shakespeare autore di questa nuova costituzione le unità sono catene proprie degli schiavi, il verosimile è il ritrovato di una immaginazione scoraggita. Egli non vide nè si curò di vedere le poetiche nè i modelli dei greci. Il tragico inglese produsse de' mostri ma degli originali... non si curò di abbellir la natura ma la mostrò qual era al tempo suo rozza, feroce, selvaggia ».

Qui si parla di verisimile o di natura con una implicita contraddizione, perchè secondo i canoni dell'Estetica dell'Illuminismo il verisimile sta un grado più su della natura, come frutto dell'immaginazione [che è quella facoltà per cui il poeta estrae dalla natura (cioè quello che è) certe caratteristiche ideali (cioè quello che deve essere) che formano appunto il verosimile poetico (l'abbellimento della natura per mezzo dell'immaginazione)]. Quindi se un artista (cioè lo Shakespeare, secondo il Calsabigi) accusa l'immaginazione di poco coraggio, è tenuto a procedere oltre nel coraggio e quindi nell'abbellimento della natura, e non già a dipingerla nella sua nuda realtà, perchè questo secondo i canoni estetici del Rischiarimento dovrebbe appunto esser prova di immaginazione scarsa cioè scoraggita.

Mi sono fermato su questa che può sembrare una logomachia perchè nulla serve a mettere meglio in luce le contraddizioni della critica estetica dell'Illuminismo come i pareri pronunciati sulle tragedie shakespeareane: queste colpiscono in pieno la critica del settecento che si trova impreparata e s'arrabatta per salvare la propria dignità e nello stesso tempo per ispie-

garsi il fascino che esercitavano pure quei capolavori su di un ammiratore ingenuo: ma i compromessi, le reticenze, le mezze concessioni sono inutili: vera critica estetica sarà solo quella che si metterà interamente d'accordo con queste opere: e questa sarà appunto la critica romantica.

Ma torniamo al Casalbigi che dopo aver suggerito all'Alfieri di rendere più terribile la catastrofe del Filippo osserva: « Mi dirà che io mi lascio sedurre dalla maniera di Shakespeare. Ogni poeta ha la sua maniera. Shakespeare ha una maniera stravagante, rozza, selvaggia, ma dipinge al vivo, al vivo rende i caratteri, e le passioni dei personaggi ».

È il modo *tipico* di giudicare lo Shakespeare nel settecento: in fondo c'è il vivo elogio, ma alla superficie si vuol salvare la dignità dell'Illuminismo con quei tre aggettivi: stravagante, rozzo, selvaggio, che diventano omai proprietà esclusiva dello Shakespeare (ed un poco anche di Dante).

Un'altra acuta osservazione ha il Calsabigi sempre a proposito dello Shakespeare: « Mise fuori gli spettri e l'ombre con grande incontro, e, a mio parere, con grande giudizio. Sono queste, che se ne dica, le macchine più efficaci a muovere il terrore ...Quando questo singolar poeta intende di spaventare, distrugge ogni prevenzione, ogni difesa ». Siamo così giunti ad un paragone insospettabile, eccolo: « Parmi che a luoghi e per l'energia e per la brevità e per la fierezza a Shakespeare più che a qualunque altro rassomigliare si debba (l'*Alfieri*) »! Così dopo avere citato all'Alfieri una sua traduzione di alcuni passi del *Riccardo III* e del *Romeo e Giulietta*, conclude: « Questo spirito tragico di Shakespeare se in Lei è passato, come io penso, si è molto migliorato profittando delle estese cognizioni e di quelle del secolo in cui viviamo ».

I critici dell'Illuminismo non si smentiscono mai! Come il La-Motte in Francia aveva migliorato Omero, l'Alfieri in Italia, migliorava lo Shakespear!

Comunque l'osservazione del Calsabigi ci mostra che nel settecento non tutti giudicavano la tragedia alfieriana agli antipodi di quella shakespeareiana, ma anzi la ritenevano una derivazione migliorata e corretta! ⁽¹⁾.

Il Cesarotti non nomina che una volta sola lo Shakespear a proposito dell'Alfieri — nella *Congiura de' Pazzi* — dove lamentando il colorito troppo truce dell'azione, esprime la speranza che l'Alfieri non si lasci trasportare all'imitazione dello Shakespear, che non ripulisce la materia che gli offre la natura, e non sa fare una giudiziosa scelta.

Teme insomma che anche l'Alfieri non si perda nel baratro shakespeareiano: e rinnova al tragico inglese la solita accusa: di non sapere abbellire la natura, mentre giudicava così il tragico dell'Alfieri: « non è tratto dai Greci nè dai Francesi, ma dalla natura e della più sublime ».

Lo Shakespear — poveretto — non sapeva trarre che dalla natura ma quella più volgare!

In realtà vedrà molto più giusto il Carmignani quando affermerà che l'Alfieri rappresenta un tipo d'arte affatto diverso da quello shakespeareiano.

L'Alfieri si educò alla scuola degli illuministi e tale rimase non ostante i suoi sforzi inconsapevoli ed i richiami del preromanticismo crescente. In questo tempo appunto cominciava un nuovo periodo di assestamento nella cultura e nella vita dei popoli, che aveva un significato tragico, tale da dover assurgere a terribile realtà

(1) In altra occasione però il Calsabigi aveva scritto all'Alfieri: «Non veggio imitati da Lei nè i Greci nè i Francesi. Ella è nato da se, ha creato una maniera tutta sua.»

nella rivoluzione francese: ma l'Alfieri non lo seppe cogliere ed esprimere nell'arte.

Quello che avea a pena intraveduto nella vita — la ricerca spasmodica della prima personalità — la creazione della propria anima nuova attraverso errori e dolori; il contrasto del bene con il male, del grottesco con il sublime, del comico con il tragico; per dirlo con parole sue: del nano con il gigante, di Tersite con Achille, fu cacciato a viva forza dalle sue tragedie: egli non avrebbe mai potuto ammettere sul palco nè un Iago nè un Falstaff.

L'Alfieri non poteva più avere la concezione greca della tragicità della vita, e non ha ancora quella moderna romantica. Qua e là nelle sue tragedie spunta una concezione della fatalità tragica.

Ora è Carlo che (nel *Filippo*) mormora: « O dura necessità! » (at. I): questa fatalità s'impersona una volta in Clitennestra ed in Saul, spunta nelle parole di Scipione a Sofonisba. « Noi tutti o donna — pone in duri frangenti or la fatale — bizzarra possa della sorte. »

Ma sono più che altro scolastici ricordi dell'*ἀνάγκη* greca. Come bene scrive il De Sanctis: « se avesse rappresentato il cozzo fatalmente tragico delle aspirazioni con la realtà, ne sarebbe uscito un alto pathos, il vero motivo della tragedia moderna. »

Soltanto nella *Vita* scorge questa concezione tragica grandiosa, ⁽¹⁾ ma poi come esaurito dallo sforzo, l'Alfieri cade d'un pezzo, da re, come il suo *Saul*, sulla soglia del Romanticismo, proiettandovi la sua ombra che ad alcuni parve di gigante, ad altri piuttosto di nano.

(1) Per questo la *Vita* è, come concezione tragica, superiore anche al *Saul*. Il *Conte Alfieri* pallido e fremente poeta odiator di tiranni, che vuol creare una nazione novella, dopo aver girato per l'Europa in cerca della patria, è una *creatura tragica* del poeta V. Alfieri, ben più grande e vitale degli Agamemnoni, dei Brutti, dei Timoleoni, dei Saul.

VI.

(A. PEPOLI)

Nella chiesa di S. Trinita in Firenze la lapide che copre il sepolcro di A. Pepoli ricorda come lì dorma il sonno eterno l'inventore della *fisedia* e dell'*odocoreutrica*. Parolone che facevano ridere già l'Alfieri ed il Foscolo. Purtroppo il Pepoli nella storia del nostro teatro ha quest'unico merito reale: di aver indicato con due parole tolte dal greco, delle teorie drammatiche abbastanza comuni al suo tempo con la modesta speranza di farle sembrare nuove. Ma pure non v'è critico moderno che accennando all'imitazione dello Shakespeare, non faccia il nome del Pepoli.

Veramente il conte bolognese emulo dell'Alfieri, pretendeva che contemporanei trovassero della grandiosità shakespeareiana nei suoi drammi, o almeno, il versatile conte, dopo aver combattuto l'Alfieri con le sue stesse armi, desiderava manifestare il suo ingegno anche in altre forme drammatiche.

Fin dal 1787 voleva passare per un conoscitore del sommo inglese; quando parla dell'entusiasmo sollevato dal suo *D. Carlo*, vorrebbe farci credere che l'uditorio commosso, fosse corso con la mente al dio della scena inglese, al gran Shakespeare.

Noi sorridiamo a queste pretese, ma non mancò chi lo prese sul serio: tra questi il Calsabigi. Come il Cesarotti, questi si credeva il Giove massimo della critica teatrale: tutti i novellini correvano a lui con i loro parti recenti: ed egli, dignitoso e famigliare insieme, li accoglieva sotto le grandi ali della sua protezione. Così avvenne per l'*Adelinda* rappresentata in Torino il 1789, per la quale il Calsabigi inviò una lettera-prefazione al

signor Conte « indagatore studioso della natura, » dove lo loda di avere in quella favola interamente sua, introdotto la gelosia, notando che questa da molti altri poeti o non fu veduta o non fu curata nelle donne più importanti di varie tragedie composte sopra congiure greche-romane, italiane, ecc. E tutto ciò ha allontanata la passione, la sensibilità: onde queste tragedie per lo più alla mente parlano, non al core ».

E prosegue biasimando coloro che mettono sul teatro ominoni liberi e ferocemente repubblicani ⁽¹⁾. Il già ammiratore dell' *Alfieri*, ora con chiare allusioni al suo teatro classico tirannofobo, sembra un discepolo della lacrimosa Staël.

Ma non si creda che questi entusiasmi per le lacrime e la natura debbano provare senz'altro dell'ammirazione per lo Shakespeare, poichè il Calsabigi osserva: « Gli inglesi tutti su l'orme del loro troppo consacrato Shakespeare non fanno differenza tra la bella natura e la brutta, bastando loro che sia in natura ciò che rappresentano ».

Pare che la sua ammirazione per lo Shakespeare sia un poco intiepidita: egli infatti senza saperlo conviene con il Voltaire che scriveva ad un inglese a proposito della natura nelle tragedie: « Quelques uns de vos compatriots ont beau dire: — c'est là la pure nature, on doit leur répondre que c'est précisément cette nature qu'il faut voiler avec soin ».

Biasimando la tragedia di tipo alfieriano perchè troppo fantastica e fuori dal reale, e non mostrandosi contento nè pure di quella shakespeareiana perchè troppo rozza

(1) Conclude così: « A' dì nostri le nostre anime ponno forse nelle declamazioni fiere di qualche ben distinto personaggio, sollevarsi ed ingigantirsi a certi tratti forti e stravaganti, ma questo affetto che non è più propriamente nostro, dal tenero e soave versar delle lagrime distoglie lo spettatore e fuor dalla natura lo trasporta, »

e realistica, proclamandosi ribelle all'autorità dei rinomati poeti così idoleggiati che neanche si concede il riprenderli, il Calsabigi dà a vedere di seguire quel genere medio d'arte che era la commedia lacrimosa (drama urbano) che meglio corrispondeva alla sentimentalità, senza offendere il buon gusto. Ed il Pepoli infatti è un lacrimoso. Così nelle tragedie sue una delle parti più importanti è sostenuta da un personaggio che non parla, il sofà, che accoglie amanti o pensierose o gemebonde o svenute o prossime allo svenimento.

Ogni atto si chiude con una sinfonia che può essere « caratterizzata di passione e di dolore, caratterizzata di tenerezza e di dolore; strepitosa, in parte flebile in parte stridente ed orrida » e così via.

Nell'*Adelinda* introduce anche il coro. Ma tutto questo ci ricorda forse anche da lontano, lo Shakespeare? Eppure nella prefazione all'edizione bodoniana delle quattro sue prime tragedie che modestamente intitola « tentativi dell'Italia » ha il coraggio di affermare « Posso vantarmi di esser nato poeta! ». E non poeta solo ma anche filosofo, poichè osserva come per essere poeti tragici non basti l'imitazione francese, che produce al più degli Alfieri, e nè pure basta sentire « quel foco divino che rende parte di se stessi quasi per elettricismo il sentimento dell'armonia. Ci vuole educazione filosofica ».

Ecco un frutto dell'educazione filosofica applicata all'elettricismo. Nell'*Adelinda* volendo vincere di concisione l'Alfieri, scrive questa scena... elettrica.

ADELINDA. Salveresti....

ROMEO. Uberto!

AD. Ah qual luce!

RO. Ben tarda!

AD. E i tuoi segreti? seco?...

RO. Innocenti!

AD. E quella notte?
 RO. In essi.
 AD. L'amor?
 RO. Tu sola il mio!
 AD. Quel di colei?
 RO. Uberto!
 AD. E il padre?...
 RO. Finge.
 AD. E il foglio?
 RO. Inganna.

Vero è che il Pepoli, ammiratore del Voltaire, qualche volta si lamenta delle imposizioni popolari al libero genio dell'artista: « Colpi di scena, uccisioni arrestate, tiranni immolati o urlanti, tra catene, fine sempre giocondo; convenga o no ecco quello che vuole il popolo ».

Ma vi sono anche le fisedie come il Ladislao e la Rotrude: e se non si trova qui lo spirito shakespeariano, nel Pepoli non lo scorgeremo più: per persuadersene subito basta leggere ciò che ne scrive l'autore: « Il sistema della nuova composizione di nuovo genere o di vecchio modificato, intitolato *Fisedia* ossia canto della natura sarà fondato sull'unione di tutti i punti d'azione più straordinari o più interessanti di uno o due personaggi: si escludono le unità di tempo e di luogo salvando però quella d'azione.... il ciabattino sarà misto all'eroe, ma ciascuno parlerà il proprio linguaggio ».

Ma lo Shakespeare e ancora un po' lontano...

VII.

(I. PINDEMONTE).

Per amore di novità, poteva piacere al Pepoli che si portassero i ciabattini sul palco: difensore invece della dignità del palcoscenico si mostrava I. Pindemonte, che

pure secondo il Biadego, da buon preromantico, nell'Arminio si mostrerebbe seguace dello Shakespeare. Il Mazzoni sembra poi voler temperare questo giudizio quando scrive: « Se non proprio lo Shakespeare alcun poco della
« virtù di lui gli si fece sentire attraverso quel tanto che
« ne avevano accolto il Macpherson per l'Ossian ed il
« Klopstok ».

Bisognerebbe prima mettersi d'accordo sulla quantità della messe mietuta dal Macpherson e dal Klopstok negli ubertosi campi dello Shakespeare! A buon conto il Mazzoni, esaminato l'Arminio conclude: « Ciò che il Foscolo per bocca dell'Inglese Hobbouse disse dell'Arminio,
« esser condotto sui drammi tragici dello Shakespeare fin
« dove consentivano gli antichi precetti combinando bene
« il differente piano dei drammi greci, inglesi e italiani,
« non già dei francesi, poco risponde al vero: è infatti
« anch'esso un frutto del teatro che francesi ed italiani dal
« Corneille all'Alfieri avevano coltivato più o meno osser-
« vando le teorie pseudo-aristoteliche ». Ma allora dove va a finire l'alcun poco della virtù dello Shakespeare?

L'*Arminio* fu composto nel 1797 ed è una delle tante opere in cui fu veduta un'allusione al Bonaparte ⁽¹⁾, per questo dicono i critici bene informati, ne tardò la pubblicazione fino al 1804. [Bel momento per stampare uno scritto antinapoleonico!] aggiungendovi un prologo recitato da Melpomene ⁽²⁾. Nella quinta edizione [1812] vi aggiunse tre discorsi sul teatro premiati dall'Accademia della Crusca ⁽³⁾. Non sono gran cosa ma dimo-

⁽¹⁾ Così nel *Tieste* del FOSCOLO, nell'*Erostrato* di A. VERRI, nel *Cincinnato* di G. PINDEMONTE.

⁽²⁾ Dove riprende le idee espresse dal Cesarotti nel *Mercurius De poetis tragicis*.

⁽³⁾ Per consiglio del Cesarotti li aveva fino allora tenuti chiusi nello scrigno. Vedi M. SCHERILLO: « L'*Arminio* del Pindemonte e la poesia bardita » *N. Antologia*, 16 aprile 1892.

strano una conoscenza adeguata di quanto era stato scritto sul teatro tra gli Inglesi (Addison, Johnson) tra i Tedeschi (Wieland, Lessing) oltre ai soliti Francesi ed Italiani: non manca poi una certa superficiale concatenazione nei ragionamenti che lo traggono a delle conclusioni in fatto d'estetica, interessanti storicamente perchè cadono pochi anni prima della proclamazione ufficiale del Romanticismo. Questi discorsi furono stesi quasi contemporanei alla tragedia, ma io credo che siano stati ritoccati l'anno in cui furono editi, perchè vi si sente un certo ardore polemico contro teorie novissime e sempre più audaci, che trovo più giustificate nel 1812 che nel 1797.

Il *Prologo* è una storia in versi della tragedia da quella greca a quella contemporanea. Dopo il teatro francese in cui trova da biasimare il verso alessandrino, passa all'Inghilterra:

nè men lieto Albion delle vetuste
sue guerre all'ospitale ombra m'accolse,
là 've il placido Avone i campi irriga,
giacea della Natura il figlio caro
tra i fiori e l'erbe. La gran madre assisa
su quella sponda stessa il volto augusto
svelò tutto al fanciul che stese ardito
ver lei le braccia pargolette e rise,
ed ella — t'è questo pennello — disse,
la genitrice ritrarrai con esso
bambin sublime! Ma non volle l'arte
raccorlo in grembo e in lui stillar suo latte,
l'arte che te nutrio saggio Addissono,
per cui Caton dalla britanne ciglia
trasse, morendo, lacrime romane.

Poi venendo all'Italia fa l'elogio del compatriota Maffei,
nuovo Euripide, poi

d'Asti surse a consolarmi un grande
che dicendo alte cose in alto stile

meritar parve che ad udirlo stesse
 il fior di Grecia e Roma, ove minori
 di quei ch'egli scolpi, Timoleone
 Agide furo e l'uno e l'altro Bruto.

Dall' Alfieri il nostro trae ispirazione a tentare il teatro.

Ma pensate...

— dice Melpomene ai poeti —
 ...che sacra è l'arte vostra,
 che dagli incauti alberghi ove una bassa
 voglia profana entrò - fuggono - il volto
 coprendosi d'un vel - le caste muse,
 e pensate che il ciel tutti i suoi doni
 vi sparse invan sulle felici culle,
 se, vigilando, di compagna face
 non istancate i rai, se disdegnate
 le feconde abitar selve vocali
 della Grecia e del Lazio e il rozzo labbro
 tinger nell'oro del toscano fiume.
 Di penne non icarie il giovanile
 tergo armatevi prima, indi levarvi
 no, non temete, in alto.

Da questo prologo si impara: nessun argomento purchè degno, deve venir rifiutato, nessun autore respinto, sia pure lo Shakespeare posto allo stesso livello del Maffei e dell' Addison; quella del poeta è un' arte sacra: entusiasmo occorre al figlio delle muse: [« ignee faville, infiammati sguardi »], partecipazione alla vita cosmica [« Su l' intera faccia spiegar dell' universo il volo »], penetrazione nell'intimo degli affetti umani [« amori, sdegni, sospetti, gelosie, speranze, gioie, mille di color vario affetti e mille »]. E fino a qui tutto va bene, ci sembra già di parlare con un romantico, ma osservando con maggior cura è facile scoprire i residui dell'Illuminismo: quella minaccia a certa « bassa voglia profana », quel dono del cielo sparso invano se non si abitano le selve della Grecia, quell'oro del toscano fiume ci ricordano

che siamo pur sempre di fronte all'autore di quei versi: « antica l'arte onde vibri lo stral... »; ad un seguace di quella scuola dei compromessi tra l'antico ed il moderno che faceva scrivere al Cantù giovinetto ⁽¹⁾:

Povera poesia! V'è chi le impiglia
di piombo l'ali, di pastoie i piedi
e colla squadra l'oriol le seste
«Ergiti a vol!» le intima.

Concludendo, il Pindemonte ha trovato che il tragico inglese era un poeta tutto natura e niente arte, nulla di nuovo dunque ⁽²⁾.

Veniamo più tosto a' suoi discorsi sopra il teatro. Comincia con l'affrontare la tormentata questione del valore, dei giudizi, dei criteri, sull'opera d'arte: questione che comprende anche quest'altra: se l'arte è fatta per la folla o solo per le persone più colte. Per il Gravina il teatro non poteva essere gustato dal popolo, ma solo dagli eruditi: di contrario parere era il Baretti.

Il Pindemonte afferma che in generale i germi del vero [in fatto di giudizi letterari] si trovano sparsi così nel popolo come nei letterati, ma vi sono degli ostacoli « più o meno secondo i tempi e le circostanze: quindi « un popolo giudicherà meglio di un altro, e lo stesso « popolo rettamente giudicherà oggi e tortamente do-
« mani. Ma *contrariamente al parere de' contemporanei* « preferisce la seconda osservazione, alla prima ».

Prendiamo la data della stampa 1812: con quel « contemporanei » il nostro vorrebbe forse alludere a quei letterati che tra quattro anni si chiameranno romantici e che sosterranno i popoli nordici giudicar meglio in fatto d'arte di quelli latini?

(1) Nella sua risposta poetica al *Sermone sulla Mitologia* del MONTI.

(2) Quanto all'immagine del *bambin sublime* era tolta dal Gray.

Considerando quindi il giudizio popolare quale si manifestava allora, gli nega autorità in fatto di produzioni teatrali, negandola pure ai letterati di professione perchè non fanno che contraddirsi, dal Rousseau al Laharpe, dal Wieland che pregia le tragedie francesi al Lessing che le disprezza. ⁽¹⁾ I Letterati sono troppo legati alle scolastiche preoccupazioni.

Si augurava più tosto *un giudice ideale* (« più facile a contemplare con gli occhi della mente che con quelli del corpo ») cioè un uomo: « che non solamente conoscesse la « ragion poetica a fondo, ma poetasse con eccellenza egli « stesso, che, contento di trovar il bello in un'opera non « esigesse che per quell'unica strada ov'egli entrato sarebbe, l'autore a coglierlo fosse andato ». E prosegue identificando il genio con il gusto o almeno sostenendo che non si dà genio senza gusto. ⁽²⁾ Quindi egli « non si muove » a ciò che insegnano i partigiani della commedia lacrimosa, i quali, riponendo l'interesse della rappresentazione nel timore principalmente non intervengano a noi le sventure medesime (rappresentate sul palco), affermano che quando i personaggi saranno meno lontano dalla condizione nostra, tanto più noi ne temeremo. E non è mosso da questi argomenti perchè crede che le due parole « imitazione e reale » non possano stare insieme, perchè dove la realtà entra, sparisce l'imitazione ⁽³⁾. Quindi come nega al Calsabigi che la pittura sia eguale alla poesia [e cita il *Laocoonte* del Lessing], così nega al

⁽¹⁾ « Pur non so — concludeva — qual dei due gloriosi nomi (Lessing - Wieland) si faccia sentir maggiormente anche fuori dalla Germania. »

⁽²⁾ Possiamo dunque parlare della *identificazione* del gusto con il *genio creatore* propria della teoria crociana? E se il Croce lodò il Conti di essersi opposto alla divisione delle facoltà spirituali: anche il Pindemonte muove contro la distruzione baconiana di *ragione - immaginazione - memoria* e contro quella di *genio - gusto - giudizio*.

⁽³⁾ Vedi che cosa osserva il GÖTTE: *Viaggio in Italia*, Venezia 4 ottobre.

Casarotti che la rappresentazione di un'azione tragica faccia un'impressione similissima a quella dell'azione reale e che il sentimento che domina nell'una sia pure dominante nell'altra.

Così non trova nulla di meraviglioso in un'acqua od in un bosco naturale; e se l'artista riproduce quel bosco in un modo così preciso che chi guarda creda di essere in un bosco, quell'artista non ha raggiunto il suo fine ma lo ha oltrepassato.

Non si può negare al Pindemonte di aver saputo scorgere uno dei difetti più gravi dell'estetica del settecento a proposito del « rapporto tra il reale e il verosimile » nell'opera d'arte, ma non è giunto a « superare » il punto di vista settecentesco, perchè a sua volta sprovvisto di cognizioni estetiche sicure e coerenti.

Tutto questo preambolo critico-estetico non è fuor di luogo nel caso nostro: infatti qui il Pindemonte non fa che preparare il terreno per muovere poi aspra battaglia al colosso britannico. Comincia nel C. II ad assumere un tono sarcastico ⁽¹⁾: « Confesso d'aver fatto una cosa che « non mi sarà probabilmente a questi dì perdonata. Ho « seguito nella mia tragedia le regole della tragedia. « Qual servilità, superstizione, viltà: un'anima generosa « ed alta non si piega sotto alcun giogo, vuol libertà « ed indipendenza, lascia agli scrittori mediocri l'ordine, « la proporzione, il buon gusto che si spaventa sì facilmente a tutto ciò che tien dell'ardito, del nuovo, del « pellegrino. Il mondo venne ingannato abbastanza: regnò « abbastanza la tirannia del precetto e l'aristocrazia degli « esempi. Or finalmente imparossi che semplicità, unità, « convenienza, verosimiglianza, sono vocaboli artificiosi « all'ombra de' quali un autor meschino ripara, mentre « nulla manifesta meglio l'uom singolare, il gran genio

(1) Che lo Scherillo afferma tolto dal Voltaire. Op. cit.

« che lo stesso cadere di quelle altezze a cui egli solo
 « potea giungere con gli aquilini suoi voli. Dottrine sono
 « queste che s'odono tutto giorno, ma di cui non si ma-
 « raviglia il sapiente che nascer le vede da quel moderno
 « spirito di licenza il quale dovea, scorrendo per tutto,
 « anche nelle lettere penetrare ». Così dopo parecchia
 ironia il Pindemonte termina lamentandosi come Donna
 Fabia Fabron de Fabrian dei *frutti dell'attual filosofia*
 della *genialen Geschlecht*, ⁽¹⁾ liberale nella politica come
 nell'arte.

Il Pindemonte non nega che prima si siano formati i
 poemi e poi le arti poetiche, ma sostiene che anche le
 regole sono generate dalla natura stessa, donde le avevano
 tratte anche Omero e Sofocle ⁽²⁾ e vuol ancora lanciare
 la sua frecciata ai giovani che sostengono: « Si può di-
 « ventar autori famosi con molti e gravi peccati. Le
 « opere buone tutte e limate non sono parti che di teste
 « mezzane. *Grandi assurdità e pregi grandi*, ecco il di-
 « stintivo del poeta massimo. Basta a scriver bene il
 « sentir fortemente ».

Così dopo essersi aggirato in ampie ruote il nostro
 critico, piomba sopra la sua vittima ⁽³⁾ « La fama che
 « ora gode l'Inglese Shakespeare in Europa favorì molto
 « questa libertà baldanzosa ed illetterata ». L'accusa è
 grave, ma ecco le attenuanti: « Ove dir più presto non
 « debbasi che la disposizione degli animi molto conferì
 « alla voga in cui è quel poeta settentrionale ».

E questa è veramente un'osservazione molto fine, come
 quella che trova le cause dell'evoluzione storica dei

(1) Così lo Schiller chiamava ironicamente i Romantici.

(2) Si vanta di aver scritto con purezza di lingua: « Ed io temo che nè
 ciò pure mi sarà perdonato da coloro i quali stimano cure puerili la ricerca
 della parola, e la scelta della frase pedanteria. »

(3) Vi avevo già accennato con la frase: « Grandi assurdità e pregi grandi,
 ecco il distintivo del poeta massimo. »

fenomeni letterari non già nel fatto materiale dell'imitazione di questo o di quell'autore: [come se la scoperta e lo studio di Cicerone avesse provocato l'Umanesimo, e quello dello Shakespeare il Romanticismo]: ma bensì in un fenomeno intimo spirituale, in una disposizione degli animi che si manifesta esteriormente con l'idolatria per un determinato autore: idolatria che è più tosto l'effetto che la causa di un tal mutamento letterario.

Il Pindemonte poi vuol dimostrare che non è giusto parlare a proposito del tragico inglese di grandi assurdità e grandi pregi, e ragiona così: « Noterò più tosto che « non pochi di questi fiori così vantati piacerebbero meno « se in un campo spuntassero meno selvaggio, laonde « inaspettati presentandosi all'occhio, deggiono di necessità indulgente trovarlo assai ».

Ma poichè i fautori dello Shakespeare per dimostrarne la grandezza mettono in rilievo l'ammirazione che gli Inglesi nutrono grandissima per il loro tragico: « Prenderà errore la nazione tutta? Io veggio tuttavolta — ribatte il Pindemonte — i migliori giudici di tali cose « nell'Inghilterra parlar di lui la più parte con una moderazione in cui specchiarsi dovrebbero gli stranieri », e ripigliando l'ironia aggiunge: « È vero che tra i giudici s'annovera un Hume, cioè un filosofo, ossia, con forme s'esprimono i nostri moderni disprezzatori dell'arte, un freddo ragionatore che calcola ma non sente. « È vero che s'annovera un Blair, cioè l'autore delle lezioni di retorica e belle lettere, ossia uno di quei critici precettanti che muovono la bile ai novelli spiriti indipendenti. È vero che s'annovera un Mason che « cospira contro la patria unendosi a Voltaire di cui « approva quel detto che Shakespeare con ciò appunto « che mise di bello nelle sue drammatiche mostruosità « la ruina cagionò del teatro inglese ».

Dopo la sfilata delle autorità, entra direttamente in campo il nostro critico con le sue formidabili teorie. Egli aveva avuto cura di porre come assioma che il genio non è separabile dal giudizio.

Partendo da questo assioma ecco come fila il ragionamento del nostro Don Ferrante: « Se il gusto — come
« si concede — non abbonda nel cervello di Shakespeare
« e se d'esempio servir non possono — il che non si
« niega — le sue tragedie, io concluderò, benchè contro
« l'opinion generale, che vero genio non ebbe! ».

Ma non basta: « Mi è noto che alcuni intendono per ge-
« nio il dono dell'invenzione. Ma questa non consiste forse
« anche dove il fatto sia storico, nell'architettare una
« favola o vero una particolare combinazione di avveni-
« menti, quale la storia non è mai sì cortese da presen-
« tarcela? Ed il poeta inglese attende forse ad altro il
« più delle volte che a mettere in versi e dividere in
« scene ed atti la storia, o pure se da una novelletta trae
« l'argomento, la novelletta? Con qual coraggio si potrà
« dunque asserire che sortito abbia il dono dell'inven-
« zione? ».

E tra le corna di questo terribile dilemma il nostro vorrebbe stritolare lo Shakespeare: che se poi il tragico inglese avesse la pervicacia di resistere ancora, eccogli la botta sottana:

« Quelli che ammettono che lo Shakespeare fosse di
« genio perchè scrisse senza alcun studio, rispondo che
« per renderlo grande il fanno ignorante, se non che
« tale non era già egli. Testificano le opere sue stesse
« che molto aveva letto, osservato molto e che attinto
« avea sì dai libri, sì dalla conversazione, cognizioni infi-
« nite di qualunque genere. Non potea — dicono —
« ubbidire alle regole perchè le ignorava. Non le igno-
« rava — rispondo — mercè che nei drammi dell'amico
« suo Ben Johnson vedeale seguite »,

E fin qui il Pindemonte ha ragione. Lo Shakespeare non era un *university-man*, ma si era formato una cultura vasta vivendo in una società assai colta, come quella del Rinascimento inglese, e non ignorava le regole, ma deliberatamente non le seguiva.

Ma mentre questo per noi è un merito dello Shakespeare, il Pindemonte esce in questa mirabile affermazione: « Anche dato che in Inghilterra non si conoscessero (le regole) allora, sarebbe stato proprio precisamente d'un uomo di genio di far quello che i greci seppero fare: cioè crearle! ». O senso storico aiuta, aiuta!

Ma la requisitoria non è ancora finita: non gli deve rimanere nè pure la minima particella di merito:

« I più innamorati vogliono non mancargli il giudizio ed il gusto. Le quali doti se in lui si trovano alcuna volta, io credo che non poco di ciò esse medesime, tanto più spesso ne sono lontane, si meravigliano. Lo stesso S. Johnson sì intrepido partigiano e sì amorevole commentatore, confessa: « *it y the fate of Shakespeare to counteract his own pathos* ». Ecco pertanto chi non potendo temperarsi dalle sue care stravaganze ed usandole ancora ne' luoghi più patetici della tragedia, va incautamente a ferirla nella parte sua più vitale ».

Preso l'aire il nostro D. Ferrante della critica non si ferma più, fino a cadere nel grottesco;

« Quanto poi alla sua abilità nel dipingere la natura, anche per il fatto solo che egli tiene per molto tempo i personaggi sulla scena, mutandoli di luogo in luogo e dipingendoli sotto tutti gli aspetti anche i più ributtanti (cangiando così senza scrupolo il coturno nella pantofola) può più facilmente dipingere la natura, che chi sta sulle regole ».

L'ingenuità di questi critici è grande! Come l'Al-

fieri si ostinava a chiamare difetti (nel *parere* della *Rosmunda*) certe infrazioni alle regole, anche quando producono dei mirabili effetti scenici, così il Pindemonte nel suo ragionamento viene a confessare che le regole sono dei legami alla libera manifestazione delle facoltà artistiche, ma non per questo condanna le regole, ma bensì l'artista che ha creato il capolavoro senza seguirle. Scrivere l'*Amleto*, l'*Otello* è troppo facile: basta non seguire le regole: ma lo scopo dell'arte non è creare dei capolavori, ma dei lavori mediocri che seguano le regole. Vero è che anche il Pindemonte è costretto ad osservare « ottiene effetto finissimo d'arte lo stesso uscir fuor dall'arte ». Anche il paradosso pur di conservare l'estetica dell'Illuminismo.

Agli imitatori dello Shakespeare dà poi questo ammonimento: « Non bisogna contentarsi di credere che la letteratura di qualche romanzo, il fervor del sangue, una buona dose di presunzione e nè tampoco la democrazia basti per scrivere una tragedia che soddisfaccia gli intelligenti e rimanga viva nel mondo ».

Concludendo: il Pindemonte è il primo che cerca scalzare l'autorità dello Shakespeare non con delle semplici frasi ma con tutto un ragionamento serrato, negandogli genio, invenzione, gusto, giudizio e merito nel dipingere la natura!

Ora io non comprendo come tutto questo possa mettersi d'accordo con l'elogio al « bambin sublime » nel Prologo all'*Arminio*! ⁽¹⁾ anche se questo elogio, come

⁽¹⁾ Il *Discorso* così come fu stampato nel 1812 non può a mio parere, essere quello scritto contemporaneamente alla tragedia. La parte che riguarda lo Shakespeare, con quella sua aperta intonazione polemica contro gli *spiriti indipendenti*, deve essere stata almeno rielaborata e modificata quando la schiera di coloro che tra poco si chiameranno apertamente romantici, si faceva sempre più forte dell'autorità dello Shakespeare. La maggior parte dei letterati che, circa il tempo della rivoluzione francese si potevano chia-

primo mostrò lo Zanella, è una riduzione di versi consimili del Gray nel *The Progress of Poetry*.

Ora con quale animo cercheremo noi nell'Arminio quell'alcun poco della virtù dello Shakespeare che vi scorge il Mazzoni?

L'autore ha voluto scegliere un soggetto dove data la scarsità delle notizie poteva inventare. Il grande tragico veronese non voleva essere accusato di povertà di fantasia come quel meschino d'uno Shakespeare. Avverte poi il lettore di aver trascurato quegli aiuti tragici come lettere, viglietti a doppio senso, travestimenti.... tutte quelle meschinità che tolgono all'arte le difficoltà ove risiede gran parte della bellezza: così non ha voluto dipingere uno scellerato, che è cosa troppo facile⁽¹⁾.

Scrivo in versi e non in prosa: « Sì comoda usanza
« (della prosa) dovrebbe piacere oggi che non si vogliono
« catene di sorte alcuna. Il verso è un legame, e legame
« alcuno stringere non dovrebbe le idee libere e all'uman
« genere necessarie d'una penna repubblicana ».

Usa anche il Coro, ma differente da quello greco, perchè mentre a questo partecipa tutto il popolo, a quello dell'Arminio solo la classe dei Bardi.

Per spiegare la natura di questo coro ricorre all'idea del Blair il quale vorrebbe s'introducesse un coro la cui musica (e le cui canzoni, aggiunge il Pindemonte) « sebbene non facesse parte dell'opera avesse tuttavia relazione alle avventure dell'atto precedente ad alle comozioni che queste si presumessero aver destate negli spettatori ».

Ma dov'è lo spirito dello Shakespeare? chiederà il

mare dei pre-romantici, ora che con l'ottocento si avanza il vero romanticismo, ridiventano tutti figli del '700, rientrano nelle trincee del neo-classicismo, e, come la vecchia guardia, muoiono ma non s'arrendono.

(1) Da lasciar quindi a quel facilone d'uno Shakespeare!

lettore curioso ed impaziente. Cerchiamo insieme: è forse qua:?

Tusnelda figlia di Arminio è innamorata di Telgaste e manifesta il suo tenero sentire con il « frequente notturno sospirar, l'alzarsi, l'uscir, il tenersi lunghe ore « sotto le fredde stelle ».

Ed il fiero Telgaste, l'uccisore d'Arminio, inzucchera la sua ferocia di germano primitivo così:

Vuoi tu mia dolce vita,
rompendo i tuoi più antichi e sacri nodi,
meco venirne ad abitar lontane
grotte solinghe e a condur giorni agresti,
Tu di me sol vivendo, io di te sola? ⁽¹⁾

Il Pindemonte rimproverava allo Shakespeare di trascinare le pantofole sul palco, ecco invece il sonoro incedere del coturno pindemontiano: dopo essersi servito di questo bel paragone:

Tal sulla gelida collina bruna,
d'un nuvoletto triste incoronasi
talor l'argentea solinga luna.

(Oh! pittoresco ossianico sposato alla dolcezza metastasiana!) ecco questi versi eroici:

Non sul margine d'un rio
il cui roco mormorio
pare un dolce lamentar,
non soltanto all'ombra mesta
di patetica foresta
ad amor piace abitar...

E terminano così i barbuti germani di Tacito, i vincitori di Varo:

⁽¹⁾ Sempre sentimentali i Tedeschi: *Auf flügeln des Gesanges — Heißelieb-
schen trag' ich dich fort — Fort nach den Fluren des Ganges — Dort weiz ich
den schönsten Ort.* (HEINE).

sol paventate eroi
sol paventate amor.

Ma queste non sono pantofole! E se si vuole un ultimo saggio, ecco il patetico addio di Baldero che non ricorda già quello d'Otello, ma più tosto quello di Lucia Mondella.

Addio dunque o monti nativi
o patrie selve
d'amici usanza e di congiunti
addio.

Sì, ha ragione il Masi, quando osserva che con il realismo del settecento si arriva soltanto al Goldoni (e non al realismo romantico del Manzoni). Ma pure con il sentimentalismo lirico del settecento si arriva soltanto al Pindemonte.

Bisogna separare con maggiore risolutezza i così detti « preromantici » dal Romanticismo vero, così si scorgevano meglio i meriti della letteratura romantica verso lo Shakespeare ⁽¹⁾.

VIII.

(G. PINDEMONTÉ).

Un altro che riceve dal Mazzoni il titolo di shakespeareiano è il fratello di Ippolito, Giovanni Pindemonte.

« Avendo cominciato a militare sotto le insegne dei « Greci nel campo che fu dell'Alfieri, passava sotto quelle « non ancora spiegate al vento nè ben da lui stesso conosciute dello Shakespeare ⁽²⁾. Decisamente lo *shake-*

⁽¹⁾ Per le imitazioni e reminiscenze shakespeareiane nel Pindemonte vedi il già citato studio dello Scherillo.

⁽²⁾ MAZZONI: *L'ottocento*, Vallardi, Milano.

speariano per forza è uno dei personaggi da aggiungersi — mercè le dotte fatiche del Mazzoni — al repertorio comico della nostra critica storica ⁽¹⁾.

Esaminiamo anzitutto le idee del Pindemonte traendole dal suo « Discorso sul teatro italiano » aggiunto all'edizione completa de' suoi drammi il 1804, quando il fratello pubblicava l'*Arminio*.

Fissiamo bene le date perchè siamo in un periodo laboriosissimo per la storia della *critica* nella nostra letteratura: è l'anno che la Staël e lo Schlegel visitano l'Italia: maturano le sorti della critica romantica: nel caos della nostra produzione letteraria del periodo napoleonico le polemiche si riaccendono ed ardono passionatamente: si sente vicino un grande avvenimento e gli animi vi si preparano, ardendo.

Il nostro autore comincia solennemente dichiarando che all'Italia manca un teatro. Sappiamo già per prova che i Pindemonte quando affermano qualche cosa, non amano essere contrariati. Ecco infatti come il nostro Giovanni entra impetuoso in lizza: « Ma vi sono dei saputelli di nuovo conio co' quali sarebbe il disputare gran vergogna, che svillaneggiano quelli che fanno una tale affermazione ». Ma c'è l'Alfieri che lo soccorre colla sua opinione:

« Fortunatamente un gran genio da poco tempo a noi
« tolto dall'invida morte, uno di coloro che soli bastano
« a rendere un secolo illustre e che fu nel passato e negli
« anni primi di questo dell'Italia nostra singolar lume
« ed ornamento, un genio sommo che portò tra noi la
« tragedia all'apice più sublime di perfezione ed emulò
« la greca e la francese, non solo sentì la verità che
« forma il soggetto del mio discorso, ma chiaramente
« lo scrisse ».

(1) Si può permettere solo ad un giornalista del 1806 di scrivere nell'*Anno teatrale*: « Rivisse tra noi uno Shakespeare. Chi è costui? G. Pindemonte. »

Fattosi forte di tanta autorità contro gli scioli beffeggiatori, il critico-poeta sente l'ingenua necessità di uno sfogo personale dopo tanta dottrina.

« Mi permetta il discreto lettore un breve sfogo di « ingiusta indignazione letteraria che non è certo contrario nè alla carità cristiana, nè all'autorità filosofica, « nè alle buone creanze, contro codesti leggiadri motteggiatori ». (¹).

Quietati i suoi sdegni apocalittici contro i leggiadri motteggiatori che pure si vantavano ammiratori dell'Alfieri, il nobile veronese prosegue manifestando alti sdegni perchè, dato il vilissimo prezzo d'ingresso dei teatri d'allora, « v'entrano il pescivendolo, il ciabattino, il vetturale e fors'anche l'accattapane ». Vuole le compagnie stabili, si lamenta della perdita delle commedie a soggetto (²). Non crede con l'Alfieri che bastino libere leggi e popolar reggimento (repubblica) per far sorgere il teatro italiano, crede invece indispensabile un monarca che « regnar possa così tranquillo da rivolgere un pensiero alla restaurazione del teatro ».

A spiegarci in parte il tono acerbamente polemico di questo discorso servono le notizie dall'editore accodate ai due volumi dei drammi; avvertendoci che il riformatore del teatro italiano (il Pindemonte) non andò salvo da censure anco indiscrete. Cosa a quei tempi, in cui le passioni politiche si mescolavano a quelle letterarie, tutt'altro che rara. Comunque giova ricordare che tanto il Pindemonte quanto gli scioli beffeggiatori si dichia-

(¹) Riporto qui il breve sfogo: « O esseri effimeri di sola ignoranza d'invidia e d'ineducato orgoglio a gran dovizia forniti, ditemi per la vostra fede, sono io il primo ed il solo che francamente asserisca che non v'ha teatro in Italia? È questo un nuovo ritrovamento, un capriccio del mio cervello figlio d'un genio incontentabile e strano, come voi miserabili avete l'intollerabile audacia da appormi? »

(²) Mentre i soliti *saccentuzzi* vituperavano quel genere d'arte.

ravano ammiratori dell'Alfieri, sebbene i drammi del nostro non seguano affatto la scuola alfieriana⁽¹⁾.

Quanto a partito politico G. Pindemonte cominciò repubblicano: nell'*Orso Ipato* (1797) troviamo dei versi come questi: « Tu in seno a dolce — democrazia, felice, oggi respiri — aure di libertà ». Ma il Cincinnato (1804) fu sospettato di anti-Bonapartismo appunto come l'*Arminio* del fratello. Abbiamo già visto come nel *Discorso* si opponesse agli ideali repubblicani dell'Alfieri: « stanti le cose come stanno presentemente tra noi io sostengo il bisogno di un'assoluta sovrana volontà ».

Pertanto il Compagnoni, ardente repubblicano, nelle *Lettere piacevoli* all'Albergati giudicava pessime le tragedie del nostro, mentre le loderanno i romantici come la Staël nelle note alla *Corinna*, lo Stendhal che lo segnerà nel suo diario accanto a Lope de Vega ed al Calderon de la Barca, come buon aiuto a comporre tragedie moderne: pure il Pellico (1829) lo loda come forte, appassionato, ingegnoso, ma un po' frettoloso.

Questa ammirazione di romantici notoriamente ammiratori dello Shakespeare deve aver indotto in errore il Mazzoni ed il Bertana, il quale scrive che il Compagnoni avrebbe forse cambiato giudizio se avesse posto attenzione a quei componimenti pindemontiani che recano traccia dello Shakespeare e del D'Arnaud.

Prendiamo la prima tragedia: *Martino della Scala*. Questa per il Mazzoni è una tragedia alfieriana, perchè

(1) Del resto G. Scotti lamentava la prevenzione giustissima ma da una parte anche superstiziosa per le tragedie del Conte Alfieri, perchè gli sembrava che quel solenne tragico, mancando quasi affatto della parte tenera, lasciasse un luogo ancora agli italiani di farsi celebri. Così mentre G. Bettini Roselli scriveva: « Io sarò sempre un entusiasta di questo divino ingegno, ed avrò il coraggio di provare a fronte di chiunque essere egli il solo che ha conservato tutta la energia e la precisione dei Greci e che ha posto la meta al teatro tragico italiano », nella pratica poi lasciava l'Alfieri e s'atteneva a modelli più moderni. »

si rispettano le tre unità [ne deriva quindi che saranno shakespeareiani tutti i drammi che non rispettano le unità !] Ma per accorgerci che questa non è affatto una tragedia alfieriana basta guardare la psiche de' personaggi: quel Martino filantropo del settecento, quel Tebaldo innamorato svenevole, quello Scaramella figura goffa di tiranno sanguinario: siamo al solito tipo di tragedia patetico-orribile proprio di quel tempo, e che avrà modo di manifestarsi liberamente nei drammi del nostro, quando lascerà le tre unità nelle rappresentazioni spettacolose.

Lo Stendhal riaccosta il Pindemonte non già allo Shakespeare, ma a Lope de Vega ed a Calderon: a quel tipo di drama cioè che era fiorito nel nostro seicento appunto per l'imitazione del teatro spagnuolo, e che nel settecento produrrà i drammi del padre Righieri e poi la comedia lacrimosa (¹).

Non ricorriamo allo Shakespeare per ogni scrittore di tragedie che non rispetta le unità di tempo e di luogo e che fa sfoggio dello spettacoloso e del patetico, limitiamoci a chiamare shakespeareiani coloro che realmente dimostrano di aver tolto qualche scena o discorso o atteggiamento tragico al grande inglese, od almeno se ne mostrano entusiasti nei loro saggi critici.

G. Pindemonte non ne fa pure il nome. Mi si obietterà: e l'*Elena e Gherardo*?

Non nego che qui si trovi qualche situazione che ricordi materialmente *Giulietta e Romeo*: ma questo non prova ancora che il Veronese abbia attinto dall'Inglese più tosto che dalle medesime fonti (²).

(¹) Nell'ultima scena del *Mastino della Scala*, Clotilde esclama: « E chi frenar può il pianto »

(²) Quanto alla famosa tragedia shakespeareiana che, secondo la Staël era quella che meglio rispondeva al nostro temperamento, il Monti l'aveva vista, non senza sparger lagrime, il 1779: con il titolo di *Tragedia Veronese* era stata rappresentata il 1785 a Venezia, pure a Venezia fu musicata dallo Zingarelli il 1796, l'anno stesso che fu rappresentato l'*Elena e Gherardo*.

In questo drama del nostro non è rispettata l'unità di luogo, ma quella di tempo (oltre a quella d'azione) che pure era stata trascurata nella *Ginevra di Scozia*. La sola scena del cimitero può ricordare quella famosa dello Shakespeare.

Gherardo vuol vedere per l'ultima volta Elena creduta morta, entra nel cimitero, sforza la tomba, Elena rinviene sul sepolcro, e la rappresentazione termina lietamente, lasciando «alle più tarde età future memorando esempio!».

Esaminiamo le due scene. (*Gherardo ed Elena*, atto IV, scena I).

GHERARDO:Folte,
distese ha già le tacite tenebre
l'umida notte e l'orror d'esse aumenta
l'orror di questi infausti luoghi, sacri
al ferreo sonno ed alla muta pace
delle sepolte ceneri. Pesante
qui l'aer spira ed insalubre reso
dai vapori mefitici esalanti
dall'ossa umane infracidite, intorno
volan notturni insetti e lo stridente
ronzio di questi e il fischio delle frondi
de' cipressi lugubri ed il muggito
non lontano del mar rompono soli
di questo asilo della morte il cupo
silenzio spaventevole.

E fino a qui non v'è che l'orrido della solita poesia sepolcrale: ci ricordiamo dello Shakespeare solo nei lamenti di Gherardo alla tomba di Elena: «Elena mia, «mia cara Elena, solo del mio fervido amore oggetto... «ecco le belle forme, ecco quel viso — amabile..... come «leggiadra ancora Elena mia!»

E: «*Giulietta e Romeo*» (atto V, scena III). Romeo: «*O my love! my wife!... Ah! dear Juliet. — Why⁽¹⁾ art thou yet so fair?*».

(1) Anche questo semplice «Why» interrogativo invece del languido *come* basterebbe a mostrare la superiorità dell'arte shakespeareana.

Neppure il più lontano confronto è possibile tra Ginevra di Scozia del Pindemonte e « *All's well that ends well* » dello Shakespeare, perchè il Veronese s'attiene strettamente all'Ariosto, mentre lo Shakespeare, deve aver attinto ad un'altra fonte. Così dicasi per la *Donna Caritea* ed il *Cimbelino*.

Il fatto di avere attinto a delle novelle romanzesche che probabilmente uscivano da un sol ceppo, ha prodotto certe superficiali somiglianze.

Artista superficiale del resto fu in tutta la sua produzione il Pindemonte: tuttavia, attingendo a varie fonti, i suoi argomenti drammatici riescono a tener vivo l'interesse usando od abusando dell'elemento spettacoloso; e se, come il Pepoli, ricorre spesso al *sofà* per farvi piangere, delirare, svenire le sue donne, per degli atti interi, è però superiore in tutto all'inventore della *fisedia*, anche nel sentimento della natura, come prova il *Cincinnatiato* che è forse il suo capolavoro: esso spira un senso di campagna, lindo, aggraziato, non senza una venatura sottile di maniera settecentesca, ma dolce nel languore del tramonto di quel gran secolo, che segnava l'estremo decadere della Serenissima, mentre si spopolavano le belle ville lungo il Brenta: natura di famiglia, con liquidità toscaneggiante come una bella pagina del Gozzi, purista.

Ma tutto questo che importa per lo Shakespeare?

Concludendo da quanto abbiamo osservato a proposito del Verri, del Pepoli, dei due Pindemonte, in questo periodo che precede il Romanticismo si continua a tributare quasi incondizionata ammirazione all'Alfieri, ma non lo si imita: si parla, si traduce, si loda, si biasima lo Shakespeare e qualche rara volta lo si imita, intenzionalmente, dico.

In complesso per quanto riguarda la produzione drammatica del tempo siamo lontani così dall'Alfieri come dallo Shakespeare anche se di lontano ci giunge l'eco

ora dell'uno ora dell'altro; siamo in un periodo di transizione: ibrida mescolanza di vecchio e di nuovo: compromesso tra il drama storico e la comedia lacrimosa: irritabilità sentimentale pronta a diffondersi così nell'erotico come nell'orribile e nello spettacoloso, il tutto sotto l'incubo di una temerità paurosa rispetto alle regole che non si osano violare e non si ardiscono seguire.

65

PARTE SECONDA

SHAKESPEARE E MONTI.

La mente di V. Monti.

Quell'entusiasmo per una letteratura cosmopolita, e quindi per la conoscenza dei poeti stranieri, che ha animato l'Italia nella seconda metà del settecento, ha acceso la giovinezza poetica di V. Monti forse più di quella di qualunque altro poeta.

La sua natura d'artista si prestava poi magnificamente ai subiti fervori: mente agile, pronta, duttile, facile ad assimilare, poco profonda, avida, come in generale nei giovani, di sensazioni nuove, stanca delle pedanterie della scuola, la giovinezza di V. Monti si presenta allo studioso della nostra letteratura come quella di un bello ed ardito araldo del romanticismo.

Si getta con avidità sui poeti stranieri: Klopstock, Milton, Goethe, Schiller, Shakespeare; legge con grande interesse i poeti del giorno come Varano e Minzoni, è un adoratore della poesia ebraica, specialmente di David ed ammira Dante: insomma la poesia ricca di suoni, di colori, di immagini, la poesia che eccita, commuove, stupisce, forma la sua passione, senza dimenticare la dolorosa sensualità di Properzio e la sensuale voluttà di Ovidio. Nel suo spirito inquieto di giovane poeta si urta, senza mai riuscire a fondersi in un tutto, la più disparata varietà di spiriti poetici.

Nè egli s'accontenta d'ammirare: ma s'accinge senz'altro baldanzoso e sicuro ad imitare i suoi modelli,

non senza la speranza di emularli e forse anche di superarli; e nel suo entusiasmo scriveva all'amico Vannetti, che da Rovereto si faceva propugnatore d'una letteratura strettamente nazionale e non poteva troppo lodare la soverchia ammirazione del suo giovane amico per la letteratura straniera, scriveva dunque al Vannetti di non aver paura d'imitare qualsiasi poeta straniero — ed anche il diavolo — purchè fosse bello.

Ma poi il nostro *diavolo* si fece frate e recitò la palinodia nel *Sermone sulla Mitologia*.

Come mai il poeta cosmopolita — quello che molti dei contemporanei scambiavano quasi per un romantico — doveva finire con il diventare il più ostinato campione del neo-classicismo; l'ammiratore dello Shakespeare, diventare un nemico delle muse nordiche?

« Chi vuol trovare i difetti d'un poeta deve cercarli « nell'eccesso delle qualità che ne costituiscono il carattere » così scriveva il Monti stesso ad E. Q. Visconti.

Ma questo carattere noi dobbiamo studiarlo non solo nella sua opera poetica ma anche nella sua attività di critico: solo allora potremo mettere in luce i caratteri generali della poesia montiana ed anche il suo speciale atteggiamento verso lo Shakespeare, e quindi lo spirito che ha diretto la sua imitazione.

Ecco le idee del Monti.

La poesia può definirsi la musica delle idee: essa serve a dilettere: ma il diletto infine nel nostro mondo non è che una forma dell'utile, distinta da quella che è propria delle scienze e della filosofia: queste fanno pensare, mentre il poeta fa sentire.

La società del resto non potrebbe esistere senza l'arte della parola, cioè l'eloquenza, che è una vivissima sensazione che sta riposta nel nostro cuore.

Ma la poesia è l'arte eloquente per eccellenza.

Parlando alla fredda ragione, la scienza e la filosofia

possono progredire: non si può parlare invece di progresso a proposito della poesia. ⁽¹⁾ Il poeta è come un uomo rapito in ispirito e non è più uomo che veda al modo ordinario del volgo. Ogni sua idea è un essere personificato, ed il suo cuore è talmente commosso da quel suo mondo ideale, e la passione del volto, degli occhi, delle parole pigliano tale e tant'aria di verità che tutti i suoi affetti passano rapidamente nell'anima del lettore. ⁽²⁾

Siccome un'opera d'arte è fatta per il pubblico dei lettori, seguita la necessità della critica: quella coscienza esteriore che ci avverte dei nostri difetti recandoci grandi benefici. ⁽³⁾ Il lettore deve partecipare all'opera d'arte, cioè tra l'intelletto che crea e quello che legge vi deve essere una somiglianza. Infatti non solo l'autore ha bisogno del buon gusto [attivo] da cui unicamente possono sperare intatta riputazione le opere dell'ingegno ma ne ha bisogno anche il lettore [gusto passivo].

Vero è che il buon gusto dipende principalmente dalle sensazioni, e le sensazioni essendo in tutti diverse, succede nella bella letteratura che ognuno si forma un gusto conforme al modo suo proprio di sentire. ⁽⁴⁾ Questa molteplicità di gusti passivi, risponde ad una molteplicità di gusti attivi, perchè se il bello è unico nella sua

⁽¹⁾ «Nel regno della ragione si fanno tutto giorno nuove conquiste.... ogni passo della filosofia è un passo alla perfezione... avviene tutto il contrario nella poesia. Ella può arrivare tutto d'un tratto ad un certo grado di bello oltre cui il bello sparisce e comincia il difetto... Nella fantasia i primi lampi sono sempre più vivi.» (*Lezioni d'Eloquenza*. Lez. III). Sentiamo una reminiscenza del Vico!

⁽²⁾ Vedi il «Dialogo critico».

⁽³⁾ Egli ripete la definizione dell'Addison che il critico deve palesare le più nascoste grazie di un'opera d'arte e partecipare al pubblico quelle cose che sono più degne di osservazione perchè le più squisite eleganze appaiono le più repressibili ad uno spirito sfornito di gusto. (Citata dall'A. nella nota alla *Bassviliana*).

⁽⁴⁾ Vedi Esame dell'*Aristodemo*. (Ediz. CARDUCCI, Barbera, p. 208) *Una verità di sentimento*.

essenza, si manifesta però in vari modi a seconda dei popoli e dei climi: quindi non si può parlare di un bello unico assoluto, che escluda ogni altra forma di bello (come invece sosteneva il Paradisi).

Una cosa ancora v'è di comune tra il lettore ed il poeta: questi deve sentire con il cuore quello che deve esprimere, quello a sua volta deve esserne colpito nel cuore: l'arte della parola riguarda il sentimento e non il raziocinio, di modo che qualche volta i dotti ed indocili letterati nei loro giudizi sbagliano, lasciandosi troppo trasportare dai loro presupposti critici: vale allora di più il giudizio dell'uomo naturale, le lacrime di una femmina.

L'arte, per operare, ha bisogno di manifestarsi ai sensi, per questo l'idea nell'arte ha bisogno di assumere una veste (forma) come quella che deve venire afferata per intuizione e non per riflessione. Il poeta deve quindi lavorare d'immaginazione. ⁽¹⁾ Questa fa le veci della ragione in quanto dà consistenza al pensiero, sottoponendolo alle sembianze della materia: così genera la *favola*, parte indispensabile della poesia che è infine una continua allegoria; [cioè velo mistico che copre i fianchi dell'arido vero] così che il poeta, di quando in quando, è costretto ad avvertire il troppo ingenuo lettore di non considerare come verità tangibile (o storica) quanto egli esprime.

Anche la storia può assumere per il poeta la stessa funzione della favola quando diventa la figura (espressione) di quelle passioni che con il suo soggetto cospirano.

Degno di nota è l'insistenza del Monti nel ricordare

(1) « Sia pur aspra e secca e ruvida la materia, una disinvolta immaginazione trova sempre la via di spargervi qualche fiore che ne ristora. L'immaginazione adempie ancora talvolta le veci della ragione e la sostiene quando vacilla ed opportunatamente dilegua l'insopportabile noia del sillogismo. Così il MONTI.

che l'immaginazione del poeta deve essere riscaldata dal cuore: e cuore e lacrime incontriamo spesso quando egli parla di poesia ⁽¹⁾.

Concludendo: da un lato abbiamo la natura e la storia che costituiscono la materia, dall'altra il poeta che deve trasformarla in opera d'arte, mediante l'immaginazione che viene eccitata dal cuore.

Ma soltanto i poeti primitivi come Omero possono attingere direttamente alla natura: succede poi un periodo nel quale il poeta rielabora la materia già resa artistica dai poeti precedenti, e si crea con l'arte una quasi nuova natura.

Seguita che l'invenzione consiste più nello scegliere che nel creare i pensieri.

Queste, complessivamente, le idee del Monti intorno all'arte; ma le variazioni e le contraddizioni furono parecchie, cominciando dalle prime lettere al Vannetti ed al Visconti, passando per le note alla *Bassvilliana* ed all'*Aristodemo*, arrivando alle lezioni sull'eloquenza ed alle lettere a proposito del romanticismo, ed alla *Proposta*.

Qua e là il Monti accenna come a rielaborare degli spunti vichiani. Non trascura infatti di professarsi ammiratore del Vico, e paragona la *Scienza Nuova* alla montagna di Golgonda irta di scogli e gravida di diamanti.

Non manca poi qualche acuta osservazione, come quella a proposito della poesia straniera, la cui essenza consiste specialmente nel magistero dell'idioma usato dall'artista creatore e che quindi, per essere gustata, deve essere letta nella lingua originale.

Lettore della *Scienza Nuova* il Monti non poteva non

(1) Ecco una statistica sommaria: *Esame critico Aristodemo*, ediz. Barbera p. 208. *Prose* (ediz. Sonzogno) p. 133. *Lezioni d'Eloquenza: Antistene, Virgilio, Lettera al Tebaldi Fores, Discorso in Arcadia...* E pure il Foscolo ed il Leopardi lo accuseranno di essere stato un artista tutta testa e niente cuore. Lo Scalvini a sua volta muoverà la stessa accusa al Foscolo.

ammirare la poesia di Dante: ma dobbiamo confessare che la superficialità de' suoi giudizi non fa troppo onore al maestro.

Per lui infatti la *Divina Commedia* è uno strano e meraviglioso poema; vi dedica una lezione intera d'eloquenza: una cosa poverissima: osservando che Dante non è sempre sublime; è sovente plebeo non solo nelle parole, ma anche nelle immagini, e quindi in tali casi va « schifato! » Egli ad esempio nelle sue imitazioni lo « ringentilisce! ».

Insomma il Monti non ammira che l'esteriorità dell'opera dantesca: il fantastico dell'*Inferno*, le allegorie, le profezie, i sogni; la varietà delle pene e la loro distribuzione sistematica filosofica, come l'avrebbe potuta ordinare il Montesquieu o il Beccaria.

Ma dopo essersi vantato di aver fatto risorgere l'entusiasmo per Dante, lamentava che quell'entusiasmo fosse diventato poi ridicolo, per un eccesso tutto contrario. In poche parole egli capisce Dante come capisce lo Shakespeare; li giudica pieni di stranezze e di cose mirabili, quelle da lasciarsi, queste da imitarsi, ben lontano dall'interpretazione che dell'uno e dell'altro darà la critica romantica: è sempre l'uomo del settecento.

La lotta tra classici e romantici finì con l'avvolgerlo: « Seduto all'ombra de' suoi allori, il Monti avrebbe potuto contemplare tranquillamente quest'aspra lotta e godere di vedersi festeggiato tanto dai romantici quanto dai classici. Ma in caso che si dovesse dichiarare, tutti aspettavano che parteggiasse per i primi, perchè secondo le loro idee erano scritte, tanto la *Bassvilliana*, quanto la *Mascheroniana*.... che non sono fondate sulle fole « dell'Averno e degli Elisi ».

Così il non aquilino ingegno di A. Levati si illudeva sul romanticismo del Monti. Il Maggi invece, un classicista tenace, e quel che più importa, fedelissimo inter-

prete de' pensieri montiani, negava risolutamente che si potesse mettere la *Bassvilliana* nel numero delle opere romantiche. ⁽¹⁾ Del resto non mostriamoci troppo severi con il Levati: erano così incerti i limiti tra il classico ed il romanticismo e così tenui le sfumature! Basti ricordare che quasi tutti i nostri romantici avevano fatto le loro prime armi tra i classicisti ⁽²⁾ e che molti anche furono (in arte) scolari del Monti stesso, il quale non solo, morto, riceve *il saluto dell'armi* dal Manzoni, ma pur sempre desta l'ammirazione dello Scalvini, che ora viene studiato come il prototipo dei nostri giovani romantici.

Veramente alcuni aspetti della produzione poetica montiana poteva trarre in inganno i contemporanei. Infatti nel descrivere le pene d'amore non s'era forse ispirato ai *Dolori del giovane Werther*? E per quel che riguarda una caratteristica così spiccatamente romantica: la sentimentalità, come non ricordare che il Monti in tutta la sua lunga carriera letteraria predicava ai quattro venti che la poesia doveva scaturire dal cuore, e che confessava d'aver pianto alla rappresentazione di *Giulietta e Romeo*?

E la sua ammirazione per i poeta stranieri, come Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron? il riconoscere che questi poeti hanno un genere di bellezza che noi non abbiamo e che mettono in maggior orgasmo la mente di chi legge? E che il bello non è stato esaurito dai Greci e dai Latini? E la sua ammirazione per la poesia religiosa, per lo strano, il meraviglioso? Il suo odio ai pedanti, a quanti si fermano sulle parole senza considerarne le idee? Le affermazioni come que-

⁽¹⁾ Quando il Torti loderà la *Bassvilliana* perchè non derivata dalle *argive ciance*, il Monti gli risponderà mostrandogli che l'arte di quel suo componimento era proprio derivata dallo studio delle ciancie greche.

⁽²⁾ Così il Berchet, il Torti, C. T. Fores, il Manzoni, lo Scalvini...

ste: « Gli stessi deliri sono splendidi monumenti d'ingegno, sono fonti di meraviglia, e i sogni dell'immaginazione vagliono qualche volta più che le veglie della ragione » perchè per progredire sono necessari temerità sfortunate e grandi travimenti. Quell'amore al silenzio ed alla solitudine di cui parla nel *Dialogo Critico* ⁽¹⁾ e specialmente la prefazione al *Bardo della Selva nera*, dove il Levati volle vedere la dichiarazione di morte della mitologia, perchè affermava che al suo tempo l'epopea non poteva giovare della mitologia pagana, essendo omai mancato il fondamento della religione che la santificava: tutto questo, dico, può avere illuso parecchi romantici che non seppero mai rendersi ragione del perchè il Monti scrivesse il *Sermone sulla Mitologia*.

Ma anche in questo il critico moderno può giudicare meglio dei contemporanei. Noi ora sappiamo che non basta per caratterizzare il movimento romantico, dire che i romantici volevano sbandita la mitologia, e che il poeta si mostrasse sempre coerente ai progressi della scienza: questa è soltanto una delle caratteristiche - direi esterne - del Romanticismo, e se non si guarda all'intime ragioni che le generava presso i romantici, potevano benissimo venire accolti da un Verri, da un Pindemonte, da un Pepoli e perfino dall'Alfieri, oltre che dal Monti, dal Parini, dal Foscolo.

Questi volevano essere moderni, volevano dire cose e non parole, e seguivano tanto da vicino i progressi della scienza da comporre perfino della poesia scientifica e dei sonetti filosofici: che cosa, sotto questo aspetto, più moderno dell'inno ai Mongolfier?

(1) « La natura stessa ci spinge a cercare i più riposti silenzi della solitudine, sola e somma nutrice di quei sublimi pensieri, che mettono la terra in commercio col cielo. »

Torricelli, Newton, Kepler et Galilée
A tout nouveau Virgile ont auvert des trésors,
Tous les arts sont unis; les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines
Sans agrander aussi la carrière des vers.

Volevano forse esprimere un concetto diverso questi versi di Andrea Chenier?

Questi poeti vedono il problema della modernità in arte, ma invece di risolverlo totalmente, siccome partono da un'estetica totalmente falsa che non vede nell'opera artistica l'espressione di una intuizione in cui la *forma* è creazione spontanea coeva alla *materia* ed inseparabile da questa, si indugiano sopra un compromesso equivoco: « Le norme della grande arte prendetele dagli antichi, la materia più che dagli antichi prendetela dai moderni. » Con queste parole il Monti esprimeva un'idea allora comunissima.

Così la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana* ingannarono il Levati, ma quando il Monti stesso si trova di fronte al vero romanticismo, ritorna senz'altro al classicismo puro, alla poesia che diletta, mentre un vero romantico come il Manzoni, nega dignità alcuna alla letteratura che si propone soltanto il diletto. Il grande lombardo si è mostrato intransigente, ma l'intransigenza è necessaria quando si operano dei grandi mutamenti.

Se qualche romantico era stato ingannato dallo spirito religioso della *Bassvilliana*, aveva invece visto meglio un critico della retroguardia, il Bettinelli, quando vi scorgeva un misto di profano e di sacro: una specie di scetticismo formale al quale doveva corrispondere un'indifferenza interiore in fatto di religione. Infatti uno spirito religioso deve avere una concezione tragica della vita, che mancava affatto al nostro.

I romantici come il Levati s'ostinavano poi a non dare alcuna importanza alla *Musogonia*-contemporanea

alla *Bassvilliana*, dove dice ben chiaro che il rovesciare l'antica mitologia per sostituirvi le *stravaganze moderne* sarebbe da reputarsi soverchia temerità, dando invece troppa importanza alla prefazione del *Bardo* cui non si deve dare il valore di una teoria generale, ma bensì limitata a quel dato caso in cui l'opprimente storica verità metteva a dura prova la fantasia del Monti.

Ma vediamo il Monti alle prese con i romantici.

Un primo accenno credo trovarlo in una lettera al Pieri, del 1807, dove parla di scuola *antica* e scuola *moderna*.

Siccome allora il romanticismo in Italia non era ancora sistemato in una scuola, il Monti credeva di dare un bel saggio alla sua versatilità affermando: « Io sono « dell'una e dell'altra (scuola) secondo il bisogno, e per « me poco monta la differenza dei gusti! »

Sembra una caricatura dell'olimpico Goethe.

Quel *secondo il bisogno* risponde per il Monti nel campo dell'arte, al *secondo il padrone* nel campo della vita politica.

Nel 1815 il Monti scrive alla Staël lodando, con qualche riserva, il corso di letteratura drammatica dello Schlegel, senza neppure sospettare che quel libro doveva diventare la Bibbia dei nostri romantici.

Così loda gli *Inni Sacri* ed il *Carmagnola*, senza comprendere che da queste opere cominciava una nuova epoca nella nostra letteratura.

Già da parecchi anni (1805) conosceva intimamente la Staël e l'ammirava, senza sospettare che proprio essa doveva tenere al battesimo il nostro romanticismo. Vero è che l'entusiastica figlia del Necker era a sua volta calorosa ammiratrice del *caro Monti*, e tentava di spingerlo verso il romanticismo, illusa anch'essa da certe apparenze. ⁽¹⁾ Ma sua volta il Monti lavorava

(1) Vi trovava perfino il patetico dei poeti inglesi. Ma gli Inglesi contemporanei dovevano avere pochi entusiasmi per il nostro. C. Lamb in una invettiva lo chiama a *scoundrel*.

in senso contrario, vantandosi di avere quasi convertito alla sua scuola la celebre baronessa, per averla fatta piangere *largamente* alla recita di qualche bel luogo de' nostri classici.

Il celebre articolo della Staël pubblicato nel primo numero della *Biblioteca Italiana* oltre alle proteste del Gherardini, del Giordani, aveva provocato alcune disapprovazioni dei Monti stesso, che però si ebbe quell'accusa comune contro i romantici, di essere nemico della nazione, perchè nelle sue parole s'era studiato di essere rispettoso verso l'*alta riputazione* di quella dama. ⁽¹⁾

Nel 1818 abbiamo una lettera importante al Torti, dove, dopo aver concesso che il « bello imitabile della natura è infinito » sosteneva però che la grande arte di colorire ed animare « si derivasse meglio dagli antichi che dai moderni » affermando che « altro è la materia altro è l'arte, e l'arte è formata di regole le quali dedotte non sono altro che dalla natura stessa posta in sistema ». E tutto questo veniva scritto due anni dopo la *Lettera semiseria* !

Non meno importante è il *post-scriptum* ad una breve lettera al Tagliabò (1822) « La morte di Lord Byron « è una gran perdita per le Muse. I romantici il vogliono tutto loro. Ma egli nutrito ne' gravi studi de' « Classici, Greci e Latini, detestava la setta romantica « come la più frivola e pazza di quante mai ne nas- « quero in Elicona e il suo romanticismo è di un ge- « nere così sublime che Omero medesimo perdonerebbe ».

Dove ci sono tre errori: credere che i gravi studi fatti sugli autori classici debbano produrre per forza dei classicisti: ⁽²⁾ dare troppa importanza agli sdegni

⁽¹⁾ *Dialogo critico-letterario* (1816), ediz. 1828, Milano, p. 13.

⁽²⁾ Allora lo Shelley, il Manzoni, lo Schlegel, V. Hugo.... sarebbero tutti classicisti.

byroniani contro la denominazione di romantico ; ⁽¹⁾ finalmente quel romanticismo perdonabile da Omero ci mostra come il Monti quando polemizzava contro quella scuola, non ne vedesse intenzionalmente che i difetti. Infatti in una lettera a C. T. Fores (1825) tornando sul Byron, chiama il romanticismo *nobile scuola* disonorata da un'infinita turba di sciocchi, onestamente confessando però che anche nella scuola contraria v'era chi avrebbe voluto essere chiamato piuttosto ignorante che classicista (per l'infinita turba degli sciocchi che rallegravano anche questa scuola).

Peccato che il Monti non abbia approfittato di questi lampi di chiaroveggenza, ed abbia preferito invece *l'inter utrumque vola*, cioè la confusione delle scuole letterarie.

Questo dico perchè non mi si venga a ripetere che il Monti fu grande per aver superato il classicismo ed il romanticismo, cercando così di alzare il cavaliere del beato italo regno, su, su, fino al piedestallo dove s'adergono il Goethe, lo Schiller, il Byron, l'Hugo. ⁽²⁾

Questa è la conclusione a cui voglio arrivare: che il *Sermone sulla Mitologia* non esprime nessuna idea nuova; non è che un riassunto dei concetti che già il Monti aveva disseminati nè suoi versi e nelle sue prose; che il Monti è sempre stato nell'intimo un classicista del settecento che voleva concedere, in arte, quanto si poteva al gusto moderno, raccomandando nel *Sermone* di attingere saggiamente alla mitologia, così come nelle note alla *Bassvilliana* parlava di «uso discretissimo e modernissimo della favola».

⁽¹⁾ Sdegni che non mancarono neppure al Goethe ed allo Schiller. Il Manzoni con la consueta sua serenità osservava che se il nome aveva fatto poca fortuna, il rinnovamento letterario racchiuso in esso continuava però ad espandersi.

⁽²⁾ Altrimenti lo rimandiamo a rileggere il CARDUCCI, *Critica ed Arte*, par. VI.

È sempre l'estetica dei compromessi e degli equivoci!

La sorte aveva lasciato sopravvivere il Monti con la sua vecchia fama da difendere, quando già era riuscito a trionfare il romanticismo. Mal si poteva ammirare la *Feroniade* quando si leggevano i *Promessi Sposi*.

Scrivendo a S. Iesi (1827) che gli chiedeva notizie del suo poemetto, rispondeva: « A dar fine alla *Feroniade* « non mi mancando che una cinquantina di versi, non sono « ancora da tanto da poterli accozzare e mi dà inoltre « rincrescimento la troppa prevenzione che si è sparsa nel « pubblico su questa mia poesia antiromantica, contro la « quale i romantici hanno già incoccato gli strali ».

Anche la *Feroniade*, il poema della sua giovinezza, diventa una poesia antiromantica!

Ma qual dei numi l'infelice afflisce?
e lei ch'era pur diva, in tanto lutto
avvolgere poteo? Fu la crudele
moglie di Giove e un suo furor geloso...

E tutto questo quando il Manzoni aveva già scritto:
Quel ramo del lago di Como...

I romantici avevano proprio incoccato gli strali. Quale malinconico tramonto.

Poi sull'abisso dell'oblio m'assido
e al solversi che fa nel nulla eterno
tutto il fasto mortal, guardo e sorrido.

Che malinconia!

II.

Il Monti e lo Shakespeare.

Al tempo del Monti non si era ancora posta la questione del *valore* dell'imitazione nell'opera d'arte. Si ammetteva senz'altro l'imitazione, tutt'al più discutendo sugli autori da imitarsi.

Si cominciava nelle scuole ad insegnare al principiante le imitazioni e le parafrasi dei poeti latini, si mostrava poi come Terenzio, Catullo, Orazio, Virgilio, avessero imitati i poeti greci. Se ne traevano argomenti di elogio secondo che il poeta avesse più o meno bene gareggiato col testo originale: si passava poi ai classici italiani (Dante, Ariosto, Tasso) che a loro volta avevano imitato i Latini: così si concepiva tutta la letteratura come un campo di esercitazioni retoriche dove tutta l'abilità del poeta consisteva nel *vestire di rime proprie* la roba altrui.

Contro questo modo di concepire la poesia combatteranno i romantici, chiedendo al poeta originalità ed intimità di sentimenti.

Fantasia passiva definiva il Giordani quella del Monti: è una contraddizione in termini, ⁽¹⁾ ma può servire ad indicare la facoltà poetica del nostro, che non si peritava di affermare che l'inventare consiste nello scegliere, non nel creare. Certo, se si sottilizza sulle parole, nessun poeta è creatore e tutti sono imitatori; il poeta infatti non può essere estraneo allo spirito che informa la coltura del suo tempo. ⁽²⁾ Sotto questo aspetto la poesia è sempre un'arte mimetica.

« L'originalità - dice il Kerbaker - è una speciale attitudine a disporre e ricomporre gli elementi estetici altronde raccolti, accomodandoli ad un particolare disegno ideale, corrispondente al concetto che il poeta si è formato della vita e del mondo. » ⁽³⁾

Elementi estetici altronde raccolti ed accomodati?
Ma l'elemento estetico non è qualche cosa di material-

⁽¹⁾ Se non è attiva la fantasia, quale facoltà è attiva specialmente nella poesia?

⁽²⁾ « Il poeta - dice lo Shelley - è creatore e creatura della sua generazione. » (Prefaz. al *Prometeo*).

⁽³⁾ Da *Shakespeare e Goethe nei versi di V. Monti*. Sansoni, Firenze.

mente esterno allo spirito del poeta, e la poesia non è una giusta - posizione di elementi, ma una fusione nuova. Meglio si esprime lo Shelley quando scrive: « le astrazioni poetiche sono belle e nuove non perchè le parti che lo compongono non sono mai prima esistite nella mente dell' uomo, ma perchè il tutto, prodotto dalle loro combinazioni, ha qualche bella analogia con le fonti di commozione e di pensiero e con le loro condizioni contemporanee. »

Io chiamo artista del verso e non poeta il Monti che non ha saputo dare un'interpretazione poetica della vita, e non ha saputo svelare uno dei lati del mistero che ci circonda, o almeno, ritenendolo impenetrabile, non ha saputo farci passare nell'animo quel *terrore* o quella *compassione* che si deve concepire alla rivelazione di una così terribile verità.

Sapere che il Monti è stato un imitatore di Dante, del Milton, del Klopstock, dello Shakespeare, del Goethe ci illumina sul modo di interpretare la sua *arte poetica*: ad esempio gli sciolti al Chigi resterebbero un mistero nella sua produzione poetica se si ignorasse che sono una parafrasi del Werther. Noi troviamo degli accenni consimili nel Leopardi giovane, ma non per questo lo chiamiamo un *imitatore* del Werther.

Sarà meglio riassumere le idee del Monti intorno all'imitazione come prefazione alle nostre ricerche.

Dopo Omero nessun poeta può essere originale non avendo più davanti a sè la *natura* ma l' *opera d'arte*: questa opera d'arte viene accumulando elementi poetici ai quali deve ricorrere il poeta moderno, cercando di perfezionarli secondo il grado di civiltà che si è raggiunto, perchè come disse Quintiliano, vero imitatore è colui che supera il suo modello.

Il Monti ha sempre affermato il diritto della libera imitazione e l'ha esercitato su tutti i poeti che più lo

eccitavano all'entusiasmo, e contro le ritrosie del Vannetti, sosteneva anche il diritto di imitare i poeti forestieri. Così egli scriveva: « La conoscenza delle opere « altrui non ha fine in se stessa, ma è come un tema « proposto alle nostre proprie riflessioni, e deve quindi « essere integrato dall'immaginazione del lettore trasformato in collaboratore del poeta. »

Però non tutti i poeti si prestano ad essere imitati: soltanto quelli sublimi che mettono in orgasmo l'animo del lettore, come David, Dante, Shakespeare. Così, scrivendo al Minzoni, si vanta di essere *ladro di buona coscienza* ⁽¹⁾ perchè sostiene che i concetti e le immagini trapassando da un idioma all'altro con l'invertire di una parola mutano subito la sembianza. *Far propri gli altrui pensieri*: ecco quello che si proponeva di spiegare all'Università di Pavia.

Per questa imitazione, dote indispensabile è l'immaginazione, essa infatti « sa convertire un discorso in « un altro e farselo tutto proprio ritenendo l'andamento « e il valore delle sentenze e quasi ancor le parole, ma « cangiando tutto il soggetto ed altro sostituendone « più giocondo o più serio, o rimpastando il primo e « ampliandolo e in modo lo rivestendo che all'ultimo « poco o niuna traccia apparisca del furto da lei commesso, e sembri propria creazione ciò che in sostanza « non è che semplice imitazione. »

Così quando il Vannetti consigliava a non imitare i poeti stranieri, perchè letti da pochi: « tanto meglio, ribatteva il Monti, così pochi potranno accorgersi dei « vostri furti » e senz'altro davanti al viso un po' atto-

(1) Queste parole del Monti sull'imitazione mi ricordano quelle dell'umanista Poggiani (citato dal SABBADINI *Ciceronianismo ecc.* p. 50). « Così mutando le parole si fanno creder proprie le sentenze tolte agli altri, secondo il costume dei ladri i quali, perchè non vengano riconosciute le cose rubate, le rimutano facendo per es. di una giubba un calzone. »

nito e dubbioso dell' amico offre un saggio pratico del suo *trasformismo*.

Così in una lezione d'eloquenza, dopo aver parlato di Antistene che affermava di dormire in rozzi panni più tranquillo dei ricchi di Atene, cita come una parafrasi o meglio un ampliamento di questo pensiero quel lungo ragionamento dell' *Enrico IV* dello Shakespeare, che non può prendere sonno, per quanto re, mentre tanti suoi sudditi poveri dormivano tranquilli! Anche lo Shakespeare quindi non era originale perchè aveva imitato il cinico greco!

III.

Il Monti poeta tragico.

Nel 1779 il Monti scriveva al Bertola: « Sono già
« stanco di scriver versi sempre su frivoli argomenti.
« Il componimento tragico è quello che mi piacerebbe
« più di tutti, ma come appagare l' antica smania che
« mi divora di scriver tragedie, se non ho mai potuto
« mettere in calma lo spirito? »

Un mese dopo riscriveva: « Io mi sento in petto una
« fame di scrivere tragedie che propriamente mi uccide.
« Questa è la mia smania e sono disperato perchè ho
« paura di morire prima di poter comporre una tra-
« gedia. »

Ma dovette sopportare per ben sette anni la fame di tragedie; desiderio suscitatogli nell'animo da quel grande eccitatore d' energie che fu l' Alfieri, con la recita dell' *Antigone* e della *Virginia*. Finalmente potè appagare il suo desiderio e calzare il coturno l'anno che l'Alfieri si scindeva dal piede il suo, ed il De-Gamerra a Napoli apriva ufficialmente il *teatro lacrimoso*.

Prima preoccupazione per il nostro poeta: trovare il

soggetto *tragediabile*, secondo la moda del tempo, che credeva i soggetti fossero lirici, tragici, epici di per sè, indipendente dallo spirito del poeta. Il Monti allora aveva una conoscenza estesa ma superficiale e caotica di tutti i generi di letteratura: entusiasmo vivo, ma più riposato attraverso il molteplice lavoro delle rime: (*Prosopopea di Pericle - Bellezza dell'Universo - Sciolti al Chigi - Pensieri d'amore - al Signor di Mongolfier*) che nel suo periodo eroico che ha per centro il 1779; seguace sempre del mirabile e del patetico.

Il soggetto *tragediabile* crede di trovarlo in una narrazione di Pausania sul re Aristodemo. Questo sarebbe, secondo il Monti, il significato tragico della favola: *Un padre si dà la morte nel punto in cui sta per diventare felice per il riconoscimento della propria figlia*. Senza dubbio è una situazione tragica, ma statica e non dinamica: il terribile ed il patetico non bastano a formare tragedia: ci vuole l'azione, invece l'intreccio e la catastrofe mancano nell'opera montiana. L'autore stesso, colpito dalle critiche di E. Q. Visconti, cercò di porvi un rimedio con il togliere gli accenni troppo aperti e decisi di Aristodemo al suicidio: ma una tragedia non si forma lavorando di forbici!

Del resto il Monti, per prevenire le soverchie critiche, dichiara senz'altro che l'*Aristodemo* è una tragedia da tavolino.

Il Bertana, accennando alla fonte letteraria del nostro, osserva che abbiamo così la *venerabile antichità* voluta dai classicisti. Ma Pausania e Plutarco tra i Greci, come Lucano fra i Latini, si prestavano molto bene per quanti volessero trattare il teatro con spirito moderno. Anche lo Shakespeare si è servito spesso di Plutarco senza ambire certo il plauso de' classicisti.

Pausania e Plutarco sono autori della decadenza, hanno già l'impressionabilità e la complessità degli uo-

mini moderni. Ricordiamo che lo Shakespeare nel *G. Cesare* ha potuto tenersi molto vicino a Plutarco, perfino in quell' accenno all'apparizione dello spettro di Cesare a Bruto che sembra così shakespeareiano ed è il vero *motivo tragico* del componimento, e che si trova già nell'autore greco.

Un'altra ombra troviamo pure nel luogo di Pausania di cui si è servito il Monti. ⁽¹⁾ E possiamo credere che questo soggetto è stato scelto dal nostro perchè vi ha gran parte un'ombra. Conosciamo i gusti del Monti: le visioni, le ombre, fecero sempre parte del suo repertorio poetico.

Il personaggio principale della tragedia montiana non è tanto Aristodemo quanto l'ombra di Dirce: è questa che agisce: il re di Messene è uno strumento in balia della sua volontà vendicatrice, così come l'ombra di Cesare è il personaggio principale della tragedia shakespeareiana, che da lui prende appunto il nome, benchè non agisca che nel solo primo atto.

Lo Zardo ha ben visto che non manca qualche ricordo diretto dell'apparizione dell'ombra di Cesare a Bruto, in quella di Dirce ad Aristodemo. Più tosto che dall'Inglese il Bertana vedrebbe un influsso nelle linee generali, dalla maniera del D'Arnaud; comunque è sempre il terribile che il nostro amava e cercava nei poeti stranieri, così nello Shakespeare come nel Crebillon.

Ma un'altra passione del Monti era la poesia ebraica con il suo colorito ricco di metafore ed i suoi furori profetici; così anche nell'*Aristodemo* troviamo un colorito biblico, comune ai suoi componimenti epico-lirici del periodo romano, dove l'elemento *pauroso* del settentrione si fonde con quello *terribile* dell'Oriente.

⁽¹⁾ Dal Dottori tolse invece l' accenno allo sventramento della figlia di Aristodemo. Pausania non era ancora arrivato a questa... complessità moderna!

Questo elemento biblico ci riporta al *Saul* dell'Alfieri. Anche qui non ha torto lo Zardo quando avvicina Aristodemo percosso dall'ira divina a Saul.

Il Monti, poi per giustificare il diverbio che sorge tra Lisandro ed Aristodemo, ricorda che si tratta di personaggi dotati di una civiltà assai primitiva. A dire il vero noi non ce n'eravamo accorti, anzi avevamo preso Aristodemo per un buon settecentista non immune dal sentimentalismo ossianico filtrato attraverso il Werther ⁽¹⁾ e Lisandro non manca di essere un po' volterriano, quando, a proposito dell'ultimo articolo del trattato di pace, dice ad Aristodemo :

...Io parlo ad uomo
non sottoposto all'opinar del volgo,
parlo a guerrier che questi dei, quest'ombre
dell'umano timor, guarda e sorride.

La verseggiatura poi è fin troppo sonora, scorrevole, ripiena di metafore, colorita. Basta leggere la minuziosa e terribile descrizione che Aristodemo fa dell'ombra di Dirce per esserne persuasi. ⁽²⁾

Il carattere d'Aristodemo è patetico lacrimoso : si veda l'addio a Cesira ⁽³⁾ ed il colloquio con Gonippo, ⁽⁴⁾ dove lo Zumbini addita come fonte l'Ossian, quell'Ossian che il Monti aveva imparato a conoscere anche attraverso il Werther. Si ricordino gli sciolti al Chigi: essi terminano con la medesima immagine.

Del resto il Monti stesso diceva al Goethe di aver

(1) Nel primo abbozzo anche Lisandro non era immune da questa malattia, innamorato com'era di Cesira, così parlava ad esempio a Palamede: «Se dall'erta d'un monte - giammai notasti il tramontar del sole - visto avrai come al suo cader si cangia - d'aspetto il mondo e divien triste e muto.»

(2) Il Monti sosteneva che la poesia doveva essere come la pittura, ed il Foscolo diceva che i suoi versi erano scolpiti, quelli del Monti dipinti.

(3) P. 106 ed. Barbera.

(4) P. 115-116 ed. Barbera.

tolto dalla sua opera qualche cosa per la propria tragedia, ed il poeta tedesco implicitamente lo riconosceva. ⁽¹⁾

Aristodemo di fronte alla figlia Cesira ricorda Werther di fronte a Carlotta: anche il re greco è preso dal male romantico:

questo peso vo gittar cui nome
dier d'esistenza, e terminar morendo
il sogno della vita e le mie pene.

Tragedia sepolcrale la chiama il Bertana, e quindi lontana dal tipo Alfieriano. Il fatto che si cerca mantenere l'unità di luogo; l'azione più tosto esile e il piccolo numero de' personaggi, sono caratteristiche non tanto dell'Alfieri quanto di tutta la nostra tragedia del settecento.

Certo non mancano le reminiscenze più precise di vari autori. Lo Zardo e il Bertana tendono ad avvicinare questa tragedia a quelle dell'Alfieri, specialmente al *Saul*, il Mazzoni invece tende a riscontrarvi reminiscenze shakespeariane (indirette però, attraverso il D'Arnaud), e ad escludere affatto ogni ricordo del *Saul*.

Tre punti ci portano più direttamente allo Shakespeare: uno al *G. Cesare*, gli altri due all'*Amleto*.

Infatti, nell'atto III scena 7, così parla Aristodemo:

Allorchè tutte
dormon le cose ed io sol veglio e siedo,
ecco il lume repente impallidirsi,
e nell'alzar degli occhi ecco lo spettro
starmi d'incontro...

(1) Ecco le parole del Goethe: « Und man gab mir auf eine artige Weise zu verstehen, des Verfasser des Werthers würde wohl nicht übel finden, wenn er in diesem Stücke (l'*Aristodemo*) einige Stellen seines trefflichen Buches benutzt finde. » *Italienische Reise*. Roma, 23 novembre.

Così Bruto nel *Cesare*: *How ill the taper burns! Ha! who comes here?... art thou any thing?* (Atto IV scena ultima).

Gli altri due luoghi sono infine lo stesso luogo, soltanto che nella redazione definitiva dell'opera (atto IV scena II ... *Un istante ...e si dorme*) il soliloquio d'Aristodemo è molto meno ampio che nel primo getto dove si sentiva ancor più il ricordo del celebre luogo dell'Amleto.

Aristodemo infatti si trovava lieto di deporre *d'uom la penosa dignità*, ma pareva preso dal dubbio amleiliano :

E se di là dal rogo
altri affanni... altra vita? Incerto e muto
qui s'arretra il pensier...

e continuava sviluppando l'argomento dell'*orror del nulla ove sepolte*

cadono l'esistenze e van perdute...
Giova lasciar... questo
mondo abborrito che del par sostiene
lo scellerato e il giusto, ove calunnia
impunemente l'innocenza opprime,
ove falso l'onor, falsi gli amici,
mentita la pietà, compre le leggi,
adulato il potente, il re tradito,
e da per tutto orror, colpe e sventure...
...Non è furor che morte
mi persuada, ma ragion...

Così in questa tragedia il Monti tempera certi spiriti alfieriani (apostrofi alla libertà, imprecazioni ai sacerdoti ministri delle nefandità dei re ed ai re stessi che sono castighi mandati da Dio ai popoli) con alcune forme shakespeariane: temperamento o compromesso proprio della sua epoca, che se non arrivava ancora a vedere nello Shakespeare quello che vi scorgeranno i roman-

tici, non poteva già poi sopportare certe asprezze e nudità alfieriane, ed insieme ad un sentimento più *pate-*
tico voleva un verso più scorrevole, voleva commuo-
versi, e si commosse infatti alla rappresentazione del-
l' *Aristodemo*.

In una lettera al Bodoni, il Monti annunciava: « Io
« non starò molto a compiere la mia seconda tragedia.
« Lavoro, aggiungeva, che certamente sarà migliore
« dell' *Aristodemo*. » ⁽¹⁾ Ma il pubblico romano non si
mostrò soddisfatto di questo lavoro nel quale il Monti,
lasciato il campo greco entra in quello storico moderno
italiano. Il cambiare oggetto non prova senz' altro che
abbia mutato scuola, non bisogna credere cioè che il
nostro si avvicini in qualche modo alla tragedia storica
di tipo manzoniano.

Anche il Bettinelli sosteneva la necessità di attingere
i soggetti tragici alla nostra storia; ma i nostri tragici
dal Verri al G. Pindemonte ed all' Alfieri stesso fino al
Foscolo della Ricciarda non mostrano affatto intenzio-
ne di far opera che pur da lontano ricordi le *histories*
dello Shakespeare. Trattano la materia storica moderna
come quella classica tradizionale, senza tanti rispetti al
vero storico ed all' ambiente. Così nella tragedia del
Monti di storico non v'è che il nudo fatto in sè: una
moglie che uccide il proprio marito signore di Faenza,
tutto il resto è convenzionale: così la coppia dei corti-
giani onesti *Ubaldo* ed *Odoardo* e quella dei malvagi
Zambrino e *Rigo*: poi abbiamo i due coniugi *Manfredi*
e *Matilde* signori di Faenza ed una *Elisa* che s'intro-
mette fra i due provocando la tragedia per gelosia.

⁽¹⁾ In questo senso scriveva anche al Cerretti, presentando il *Manfredi*:
« Il pennello è diverso, diverso il disegno, diversissima la maniera ed anche
lo stile, avendo procurato che ciascun personaggio abbia un certo suo modo
di esprimersi. Ho cercato insomma di sbarazzarmi della monotonia di colo-
rito col quale ho dipinto l' *Aristodemo*. »

Un tema, come si vede, abbastanza *borghese*, ma non ancora comunissimo se il Calsabigi si congratulava con il Pepoli per aver svolto nella sua tragedia *Don Rodrigo* il tema della gelosia.

Ma la tragedia della gelosia ha per modello insuperabile l' *Otello* ; ed anche il Monti non si lasciò sfuggire l'occasione di attingere alla grande tragedia shakespeariana. Il *Manfredi* supera l' *Aristodemo* perchè ha veramente un'azione e una catastrofe, ma l'autore non riesce a superare la difficoltà creata dal numero e dalla complicata psiche dei personaggi: e quello *Zambrino* tutto malvagio e quell' *Ubaldo* tutto onesto sono creazione di un poeta inesperto.

Lo sviluppo delle passioni dei due coniugi era pure difficile ed il Monti ha complicato le difficoltà invertendo il caso dell' *Otello*, facendo cioè sostenere la parte del personaggio geloso dalla moglie e non dal marito. Ma la gelosia femminile è più tosto tema da comedia che da tragedia, perchè l'uomo è più facilmente portato dalla sua forza impulsiva al delitto.

Noi in tutta la tragedia sentiamo lo sforzo del poeta che vuol render tragica la figura di Matilde, ma per delle scene intere essa assume più tosto l'aspetto bizzoso delle gelose da comedia: poi ad un tratto si ricorda che il poeta ha proprio a lei affidato il tragico compito di uccidere il marito, ed allora vi si conforta uscendo in queste parole :

...l'innocenza mia
a pesar mi comincia e d'un delitto
sento il bisogno!

Manfredi a sua volta si trova in una posizione altrettanto imbarazzante non senza uno spunto comico, come quasi sempre capita ad un uomo che viene conteso da due donne. Egli è un uomo senza volontà, ondeggianti

tra l'affetto della moglie e quello per la novella amata. L'aver reso debole il carattere di Manfredi danneggia l'effetto tragico che si doveva ricavare dal delitto di Matilde, insomma il Manfredi non è abbastanza eroe da meritare una pugnolata, ma più tosto il solito diluvio d'improperi suggellato dai relativi quattro schiaffi con cui terminano di prammatica le scene di gelosia *borghese*.

Difficile era pure la condizione di Elisa che ama Manfredi ma non vuol tradire Matilde, ed intanto affetta ingenuità sentimentale. ⁽¹⁾

Ma veniamo alle imitazioni shakespeariane: il Bertana sostiene che nel *Galeotto-Manfredi* non si fa nessun passo deciso verso lo Shakespeare, ma si resta al solito Alfieri, anche nel perfido Zambrino, che, per quanto mal riuscita, appare subito essere una derivazione shakespeariana. Il Bertana dà un gran peso a quei versi di Matilde che ricordano un luogo dell'Agamennone dell'Alfieri, ma in verità se l'imitazione consiste nell'appropriarsi dei versi o delle immagini o situazioni poetiche di un altro autore, lo Shakespeare in questo lavoro è imitato molto più dell'Alfieri. Infatti il Mazzoni nel *G. Manfredi* vede senz'altro *un passo deciso verso lo Shakespeare*. Già due amici del Monti, il Maggi e il Cassi avevano affermato l'imitazione shakespeariana.

Il Maggi infatti dice che il *G. Manfredi* *vie più accostasi alla maniera familiare del tragico inglese*. ⁽²⁾ A sua volta il Cassi: « Scrisse la tragedia del Manfredi « mosso da certi spiriti in lui destati dalla lettura di « Shakespeare. Perciò quel suo Manfredi ha molti colori « che tengono a quelli della poesia inglese per quanto

⁽¹⁾ «Era infelice era bella... e piangea» dice di lei Manfredi. (Atto I, sc. III).

⁽²⁾ Familiare perchè si tratta di una passione borghese, domestica, poco eroica.

« l'indole dei nostri teatri il comporta, e l'imitazione
 « ne apparisce chiarissima nei caratteri, specialmente in
 « quello di Zambrino. » (1)

Prezioso per noi quell'inciso: *per quanto l'indole dei nostri teatri il comporta*, infatti lo Zumbini, dopo aver additato sommariamente le reminiscenze shakespeariane del Monti, si affretta ad aggiungere che tutto questo non altera la natura e le più intime qualità del *Manfredi* che, come l'*Aristodemo*, si ricollega al solito genere tragico del tempo: e non poteva essere altrimenti.

Vediamo queste imitazioni cominciando dall'*Otello*.

È facile avvertire che Matilde ricorda Otello, il perfido Zambrino è una copia, per quanto mal riuscita dell'*onesto Jago*, come quello che aizza la moglie contro il marito generoso ed ingenuo, e servendosi di un biglietto che fa le veci del fazzoletto. (2)

Cominciamo: Atto II scena III. La scena in cui Elisa spiega come Manfredi si sia innamorato di lei è un'eco di quella in cui Otello narra ai Senatori Veneziani l'origine del suo amore per Desdemona: così parla Elisa:

Clemenza in lui gratitudine in me parve l'amore.

Egli il racconto mi chiedea sovente
 di mie dure vicende...

Ed Otello, Atto I scena III:

Her father oft invited me
 Still questioned me the story of my life.

Vita che era trascorsa tumultuosa come quella d'Elisa, che continua:

(1) Nella *Vita* del cav. MONTI premessa al *Dialogo critico letterario*, Milano 1828.

(2) Bisogna però ricordare che le riduzioni francesi ed italiane dell'*Otello* avevano tolto il fazzoletto come troppo triviale, sostituendovi un più decoroso *biglietto*.

Attento da miei detti egli pendea
e uscì sugli occhi il cor commosso
...e di pianto umido il ciglio...

ed Otello:

...My story being done
She gave me for my pains a world of sighs.

Così: *Atto IV scena III*. Zambrino comincia ad avvelenare l'animo della moglie gelosa:

Io spesso
pur volentier mi terrei, Matilde,
non aver occhio, non aver parole,
onde muto sull'opre esser d'altrui
del par che cieco...
Da natura io tengo
lingua che troppo alla censura è pronta.

Così Jago: *Atto III scena III*:

...I confess, it is my nature's plague
to spy into abuses.

Poco dopo Zambrino comincia a ripetere con senso misterioso le parole di Matilde, che alla fine domanda:

E perchè vai
l'eco rendendo delle mie parole?
E stupido tu resti e sospettoso
simile ad uomo che nel capo ha chiuso
un deforme pensier che lo tormenta?

Ed Otello (luogo citato):

By heaven he echoes me,
as if there were some monster in his thought,
too hideous to be shown.

Ma poi Zambrino finge di turbarsi della tempesta sollevata nell'animo di Matilde:

incauto
io l'alma in tempesta ti posi.

e come Jago (luogo citato):

...I see
this hath a little dash'd your spirits.

E sono pure un'eco delle parole di Jago:

O! beware, mylord, of jealousy;
it is the green - eyd monster...

queste di Zambrino:

...Ah! principessa
guardati da sospetti, e bada il velo
non toccar che li copre.

Anche Matilde ha un lampo di dubbio ed esclama:

Zambrino, esser sincero tu dovresti ed onesto
come Otello sorpreso in mezzo alla sua ira:

thou shouldst be honest.

Ma Zambrino risponde:

...Esser dovrei
saggio più tosto e non cercarmi insulti
e titolo d'iniquo e mentitore.

come Jago:

I should be wise.

Un'altra somiglianza letterale abbiamo tra la gioia
perfida di Zambrino:

...Pungi, prosegui
demone tutelar: colmala tutta
e testa e cuor di rabbia e di veleno.

e quella di Jago : Atto IV scena I :

Work on, - My medecine, work !

Così, dopo la catastrofe, Matilde grida :

Troppo amor mi fece - disperata e crudele
come Otello, Atto V scena ultima :

Speak of me as I am...
of one that lov'd not wisely but too well.

E questi sono i luoghi in cui anche la parola s'avvicina a quella dello Shakespeare, perchè vi sono delle scene intere che arieggiano a quelle shakespeariane (come la scena terza dell'atto quarto è una riproduzione della terza dell'atto terzo dell'*Otello*).

Nella scena terza dell'atto primo abbiamo un passo (a proposito dei tributi) chiaramente tolto dall'Enrico VIII (Atto I scena II), abbiamo poi (Atto V scena IV) il famoso :

Tra il concepire e l'eseguir qualcuna
feroce impresa l'intervallo è sempre
tutto di larve pieno e di terrore.

tolto dal *G. Cesare* (Atto II scena I) ⁽¹⁾ ripetuto ancora nel *Bardo della Selva nera*.

E non basta: nell'atto quinto del *Manfredi* spira quell'alito grave che rende fosco l'ambiente del Macbeth, come all'avvicinarsi della tempesta:

...È notte: il tempo è questo è l'ora
degli atroci delitti...

Anche il cielo partecipa alle passioni umane (come,

⁽¹⁾ Between the acting of a dreadful thing — and the first motion, all the interim is — like a phantasma or a hideous dream.

per citare un esempio fra i tanti shakespeareiani, nel *Re Lear*):

Orribilmente procelloso è il cielo — tal dei nemi il furor... e par che orrendi fatti — anche il ciel ne predica. Unqua non vidi — degli irati elementi il più lugubre — fiero scompiglio.

Contemporaneamente al *G. Manfredi* il Monti aveva concepito il *C. Gracco* che però nella forma in cui noi lo leggiamo sente l'influsso dell'ambiente e del tempo in cui fu steso: il 1800 durante l'esilio in Francia.

Per quanto riguarda la verseggiatura il *C. Gracco* segna certamente un progresso, e poi anche nello svolgimento dell'azione riesce ad eccitare l'interesse del lettore ed a tenerlo desto per tutti e cinque gli atti.

Il Bertana, però contro il parere dello Zumbrini, più che *l'azione* vi vede lo *spettacolo* e *l'eloquenza*. Se l'azione è quell'unità intima di attività che guida i personaggi alla catastrofe, l'azione nel *C. Gracco* non manca, non manca neppure l'eloquenza, ma come poteva mancare trattandosi di un personaggio (noto oratore altresì) di quella storia romana che secondo Cicerone era *maxime opus eloquentiæ*?

I personaggi della storia romana s'erano troppo stereotipati attraverso l'ormai secolare interpretazione umanistica, retorica, rafforzata ancora dall'esempio dell'Alfieri, perchè un soffio di vera vita potesse penetrare in essi. ⁽¹⁾

Questo difetto appare specialmente nel carattere di Cornelia, tutta rigida e fiera tanto, che sembra compiacersi più della gloria che le deriva dai figli *scannati* che

(1) Così non avviene invece nello Shakespeare, che però non era un latino che dovesse custodire — come sacra — una tradizione che aveva ormai sentenziato sulla *caratteristica* dei personaggi più famosi della storia romana, che era pur sempre la nostra storia.

dei meriti stessi dei figli; con tutto ciò essa resta ancora il carattere più vivo di tutta la tragedia, gli altri caratteri, compreso Licinia, lodata dallo Zumbrini, sono fiacchi, anche Fulvio che poteva riuscire un tipo tragico interessante per il suo animo strano.

Ma il difetto maggiore è ancora in *C. Gracco* che si mostra inadatto a reggere il peso di protagonista della tragedia: il Monti era incapace di creare dei personaggi vivi, riusciva soltanto a comporre qualche scena retorica d'*effetto*: si sente in lui l'artista sperimentato, specialmente nei duelli oratori tra Opimio e Gracco, nel discorso sul cadavere di Emiliano, e nella catastrofe.

Questa tragedia è singolare documento dei tempi in fu composta: appartiene al periodo più virile della vita del Monti: (quello che produsse anche la *Mascheroniana*) è la tragedia dei girondini italiani. Noi avevamo allora una vita più fittizia che reale e pure ci illudevano di avere una grande importanza politica negli avvenimenti europei e riempivamo la vita nostra di neo-liberi con con quel sonoro entusiasmo che la Staël definiva *gigantesco*, ⁽¹⁾ fremente di apostrofi alla libertà, irto di imprecazioni ai tiranni: di questa vita fittizia gigantesca vivono gli eroi del *C. Gracco*, e specialmente il protagonista, quell'ideale Gracco girondino che si propone di riformare il mondo con le leggi, senza spargimento di sangue: che, mentre per il fallo della sorella minaccia di spargere fiumi di sangue sororale, ⁽²⁾ poi all'idea di uccidere un tiranno di Roma, risponde alla madre: *Io di sangue non ho sete!* Oh scusi! — allora vien voglia d'esclamare — perchè sostiene la parte di C.

⁽¹⁾ In un senso speciale e benissimo espresso così: « I ricordi di un grande passato, senza alcun sentimento della grandezza presente, producono il gigantesco. »

⁽²⁾ « Sangue tu chiedi — dice Gracco al morto Emiliano — e sangue tu l'avrai, lo giuro! »

Gracco nella Roma del sec. II a. c.? Con tanta carità cristiana ed illuminismo settecentesco vada più tosto nel Paradiso a conversare con l'anima del Mascheroni!

Non diciamo dunque, come suggerisce il Mazzoni, che qui il dramma si agita potente, anche se nelle parole di Cornelia: *Zelo di libertà, pretesto eterno d'ogni delitto!* si sente l'eco della celebre apostrofe di madama Rolland, ed il popolo italiano vi viene paragonato ad un leone che dorme⁽¹⁾, e gli stessi sentimenti che animano la canzone per il congresso di Lione, vibrano nella famosa affermazione di C. Gracco (Atto III sce. I):

...Io per supremo
degli dei beneficio in grembo nato
di questa bella Italia...

e nel grido del popolo:

Italiani siam tutti, un popolo solo
tutti e fratelli!

Veniamo alle imitazioni: il Bertana insiste specialmente su quelle alfieriane (ricordando anche l'*Agesistrata* dell'*Agide* a proposito di *Cornelia*) lo Zumbini poi vede nei sensi pacatamente romani di C. Gracco, qualcosa di Virgilio padre della Virginia alfieriana, il Mazzoni invece propende a mettere sempre più in rilievo l'influsso shakespeariano, ed anche lo Zumbini addita il *Coriolano* ed il *G. Cesare* dell'Inglese come tragedie ispiratrici del nostro.

Ma il Mazzoni stima quasi superfluo citare le particolari imitazioni, affermando che tutto il dramma è animato da uno spirito shakespeariano, invece, a parte lo spirito shakespeariano che il Monti non ha mai posse-

(1) Come nella Canzone per il Congresso di Udine.

duto, anche le imitazioni *formali* in questa tragedia sono minori che nel *G. Manfredi*. *

Certo Licinia quando prega il marito suo C. Gracco, di non fidarsi, inerme al nemico (Atto IV scena II):

...Per questo pianto mio
pel nostro marital nodo, per quanti
d'amor pegni ti diedi...

ricorda le supplichevoli esortazioni di Porzia a Bruto nel *G. Cesare* (Atto II scena I):

...Upon my knees
I charm you, by my once-commended beauty
By all your vows of love...

Chi legge il discorso che Opimio tesse sul cadavere di Emiliano per eccitare l'ira del popolo contro Gracco, il supposto uccisore, e Fulvio, il vero autore del delitto, (Atto IV scena VI) non può fare a meno di ricordare il discorso di Antonio sul cadavere di G. Cesare (atto III scena II).

Lo Zumbini scorge anche nella scena prima e seconda del quarto atto del *C. Gracco* un'imitazione della scena terza dell'atto primo del *Coriolano*. In generale sono poco propenso a scorgere imitazioni montiane da questa tragedia dello Shakespeare, tranne in un solo caso: nella scena terza dell'atto quarto del *C. Gracco* dalla scena terza dell'atto primo del *Coriolano*. Nel *C. Gracco* Cornelia rimprovera Licinia di esser troppo debole, Licinia ribatte:

...Ma quando innanzi
brutto di sangue, piagato sbranato
Te'l vedrai tratto nella polve, allora
che farai?..

e Cornelia risponde:

...Ciò che feci il dì che cadde
il suo fratello. Adotterò contenta
la sua gloria e terrammi il nome suo
vece di figlio nella dolce stima
della fedel posterità....

Così nel Coriolano Virginia osserva:

But had he died in the business, madam;
how then?

e Volumnia:

Then, his good report should have been my son...

Tutte le altre somiglianze sono troppo vaghe anche se nel complesso dimostrano che il Monti conosceva quella tragedia. Abbiamo invece, e non lo vedo notato dallo Zumbini, una vera imitazione nell'atto quarto scena sesta del Gracco, da una tragedia storica dello Shakespeare.

Opinio (nel *C. Gracco*) mostra il cadavere di Emiliano, esclamando:

• Mirate per l'asceso
sangue alla faccia tutte della fronte
gonfie le vene. Ho qualche volta io visto...
m'udite attenti... ho visto alcuna volta
cadaveri recente abbandonati
dalla vita, ma pallidi sparuti
estenuati. Nel conflitto estremo
che fa natura con la morte, il sangue,
ministro della vita, al cor discende
per aiutarlo in sì gran lotta. E quando
serra il gelo mortal del cor le porte,
quivi inerte ristagna e delle guance
più non ritorna a colorir le rose.
Ma qui... il vedete? tutto quanto il viso
dell'infelice n'è ricolmo e nero.
Le vedete voi qui livide e pèste
le fauci e impresse della man che forte
le soffocò? Mirate le pupille

travolte oblique e per lo sforzo quasi
fuor dell'orbita lor. Notate il varco
delle narici dilatato, indizio
di compresso respiro: e queste braccia
stese quanto son lunghe, e queste dita
pur tutte aperte, come d'uom che sente
afferrarsi alla gola e si dibatte
fin che forza il soggioga.

Questi versi sono una traduzione quasi letterale delle parole di Warwik nella seconda parte dell' Enrico VI (Atto III scena II):

See how the blood is settled in his face.
Oft have I seen a timely-parted ghost,
of ashy semblance, meagre, pale, and bloodless
being all descended to the labouring heart,
Who, in the conflict that it holds with death
Attracts the same for aidance 'gainst the enemy,
Which with the heart there cools, and ne'er returneth
To blush and beautify the check again.
But see, his face is black and full of blood,
His eyeballs further out than when he liv'd,
Staring full ghastly like a strangled man;
His hair upreaz'd, his nostrils stretch'd with struggling;
His ands abroad display'd, as one that grasp'd
And tugg'd for life, and was by strength subdu'd.

Dopo queste tre prove il Monti lasciò la tragedia quantunque il governo del Regno italico volesse spingerlo su quella via. ⁽¹⁾ Ma egli s'accontentò di reggere la carica di sovrintendente alla produzione teatrale, che il governo cercava di provocare con una coltura intensiva.

(1) L' interessante documento è stato pubblicato dal Cantù nel suo libro sul Monti: dopo aver fatto gli elogi « dell' immortale Alfieri », il testo suona così: « Considerando che nel cittadino Monti già abbastanza noto per diverse opere da esso pubblicate, concorrono tutte le qualità necessarie per contribuire ai progressi del teatro tragico italiano... determina: Primo. È invitato il cittadino Monti a presentare almeno ogni anno una tragedia da lui composta. »

Notabile è la *Supplica di Melpomene a Talia* recitata al teatro dei Filodrammatici, incoronandosi Napoleone re d'Italia (1805), non già per il merito artistico, ma per le idee che vi si trovano espresse. Il Monti infatti si lamenta di quel miscuglio di comico-tragico-melodrammatico-spettacoloso, che inferiva allora sui teatri: egli da buon neo-classicista voleva tornare alla netta distinzione dei generi puri.

Ha ragione il Bertana di sostenere che nel complesso le tragedie del Monti sono del genere classico, pur avendo perfezionato, rispetto all' Alfieri, il modello del *verso tragico*. Tuttavia la *mamma* del romanticismo italiano, la Staël, se ne mostrava entusiasta, e scriveva al caro Monti: « L' *Aristodemo* ha qualche cosa del « terribile patetico di Dante » e da Napoli (16-3-1805): « Voi siete nato con un'anima più profonda, più drammatica... e l' *Aristodemo* ed i *Gracchi* rispondono a « delle corde del cuore, sconosciute in questi paesi, così « come sono le più entusiaste delle vostre poesie » ed aggiungeva che il *verso* dell' *Aristodemo*, ed ancor più quello di Dante, le sembrava dovesse essere il verso drammatico per eccellenza: « *Faites donc un tragedie!* » gli scriveva nello stesso anno, assicurandolo che l' Alfieri non aveva affatto preclusa la via ai tragici italiani, ed intanto gli veniva suggerendo parecchi soggetti tragediabili, tutti di spirito romantico; come la morte di Maria Stuarda, supponendo che ella riveda Bothwell che l'ha sedotta e che essa rifiuti di salvarsi con lui; oppure la pompa delle Crociate, il clima d' Affrica e d' Asia; Rosamunda ammalata nell' Abazia di Wodstock quando amava Enrico II Plantageneto. Infine un soggetto dove la cavalleria e la poesia lirica si trovano naturalmente riunite: gli amori del Tasso con Eleonora ricordandogli che era un soggetto già tentato dal Goethe. Quante illusioni, povera Madama !

Imitazioni di luoghi shakespeariani troviamo anche in altre poesie. Così nel *Bardo della Selva Nera* (canto VI pag. 196-7 ed. Barbera) a Napoleone, tornato dell'Egitto nella Francia, si presenta l'immagine della patria afflitta dal malgoverno dei cinque: egli vede le necessità di raccogliere nelle sue mani la somma delle cose, e rivolge un discorso al *figlio del suo cor* (il vicerè Eugenio) che è una parafrasi del discorso di Ulisse all'assemblea dei Greci nel *Troilo e Cressida* (Atto I scena III).

Ma più di queste quasi letterali traduzioni sono interessanti quei luoghi in cui il Monti mette in pratica la teoria sua dell'*imitazione letteraria*, che consiste nel saper sviluppare e vestire di forme proprie un concetto od un'immagine altrui, così che non ci si accorga del furto. *L'Invito di un solitario ad un cittadino* ne è un chiaro esempio: qui il nostro attinge dallo Shakespeare un soggetto *idillico-rurale*. ⁽¹⁾

Chi non ricorda la favoletta del topo di città e del topo di campagna? Ebbene il Monti, nella poesia di cui discorriamo, svolge il medesimo tema: contrasto tra la vita semplice ed onesta dei campi e quella complicata e corrotta della città.

Il Monti, ripeto, attinge le sue immagini al *As you like it* dello Shakespeare, non direttamente però ma attraverso il *Le-Tourneur*, che si era compiaciuto di sviluppare per suo conto nel metro *saffico maggiore* le idee brevi e concise del tragico inglese: il Monti a sua volta esercita lo stesso diritto di *ampliamento* sui versi del francese: ne deriva una lunga saffica tanto lontana

(1) È una caratteristica dell'arte montiana passare dal sublime — tragico od epico, all'idillico — pastorale e lezioso: e qualche volta mescola anche così sgradevolmente i due elementi, che anche un suo fervido ammiratore e difensore, lo Zumbini, è costretto a biasimarlo. Ma questa era una caratteristica della poesia del tempo, quando l'arcadia dalla fistola leziosa deduce il tuono lugubre.

dall' originale che c'è voluto il sagace intelletto del Kerbaker per riconoscerne la fonte.

Il Monti, da buon arcade romano sviluppa, il tema della pace campestre lungi dalla perfidia delle corti (tema caro anche al Parini, ed allora in gran voga) con lusso di verseggiatura sonora e con lindore di imaginette graziose, chiudendo però l'ultima strofa con il tuono ed il fulgore rossiccio dell'invasione francese in Italia: era l'anno della *Bassvilliana*!

Si comincia così a veder chiaramente in che modo il Monti sfrutta le opere dello Shakespeare.

Il periodo che, per amore del Vico, chiameremo eroico nella formazione dell' arte poetica montiana, ha il suo fiore intorno il 1779-80. Tra la folla dei poeti stranieri che lo mettevano in orgasmo svelandogli forme di bellezze ignote ai poeti italiani ed a quelli *classici*, non mancava lo Shakespeare. Infatti nella *lettera dedicatoria* (del suo primo volume di versi) ad E. Q. Visconti, tra Klopstok, Milton, Gessner, Lessing, Kleist, Crebillon, Davide... compare anche il *re dei poeti dall' ardua fronte serena*: « Senza essere fanatico per
« Shakespeare io so di avere sparso in pubblico teatro
« delle lacrime » precisamente alla rappresentazione di *Giulietta e Romeo*; così confessava ancora di essere partito da teatro pieno di terrore e raccapriccio per la rappresentazione dell' *Amleto*.

Notiamo però quell'attenuazione *senza essere fanatico*. Non vuol dire che fosse un' ammirazione tiepida, ma, mentre ad esempio il Milton era ammirato senza contrasti, per lo Shakespeare i pareri s'erano divisi in tre campi: gli ammiratori *assoluti*, quelli *condizionati*, i *detrattori*.

Il Monti, scrivendo al Minzoni, parla delle idee di un certo *Martino Sherlock*, come di idee degne di un ostrogoto, ma piacevoli, perchè originali ed uniche; e

cita un esempio: « Tale è quel suo vandalico giudizio
« sopra Shakespeare, cui egli vuol superiore a tutti i
« poeti ed oratori, a quelli non tanto che sono stati al
« mondo inclusivamente da Omero a Demostene in poi,
« ma a quelli eziandio che hanno da nascere ». Il Monti
certamente non voleva esser messo nel numero di questi
ammiratori!

Ma troppo fanatico dei poeti stranieri doveva invece
sembrare al Vannetti, che nel 1780 rimproverava per
questa colpa il nostro giovane poeta, provocando un'a-
nimata risposta dal Monti, che tra l'altro ricorda all'a-
mico l'utilità di conoscere tutti i poeti, perchè le loro
opere *sono un tema proposto alle nostre proprie rifles-
sioni*. Volendogli offrire un esempio prende senz'altro lo
Shakespeare.

« Sentite come Shakespeare descrive il nascere del
« sole: Il Mattino dall'occhio grigio sorride sulla torva
« notte ricamando le nubi orientali con liste di luce, e
« l'oscurità pezzata si ritira brancolando come un ubriaco
« davanti ai passi del giorno ed alle rote ardenti di
« Titano. » (*Giulietta e Roméo*, Atto II scena III).

Diciamolo pure, quantunque sia dello Shakespeare,
la descrizione non è bella: barocca, irta di metafore;
ma discostandosi dalle solite aurore, *dalla fronte di rose
e dai piè d'oro* eccita la fantasia e colpisce, con la sua
stranezza, l'immaginazione. Per questo il Monti giovane
entusiasta ed ammiratore del linguaggio metaforico della
Bibbia, si ferma su di essa a preferenza di tanti luoghi
migliori, e così commenta: « Questo quadro stravagante
« non è egli pieno di tinte delicatissime e parlanti?
« quell'occhio grigio non vi presenta subito l'immagine
« di un crepuscolo che manca? quel *sorride* non è egli
« pieno della soavità di Teocrito? quel *ricamata di liste
« di luce* non vi dice quanto basta per cavarne fuori
« una bellezza originale, purchè ci assista un poco di

« buon gusto, e soprattutto quell'oscurità pezzata non è
 « ella un'immagine piena di verità?... Finalmente che
 « ve ne pare di quel *brancolando*? Io per me dico che
 « è mirabile. Eppure se stiamo alle nude parole v'ha
 « cosa più ridicola di questa descrizione? »

Volendo studiare il Monti che *eccita* il suo gusto poetico sul materiale artistico shakespeariano questa analisi estetica è per noi di singolare valore.

L'ammirazione per le *stranezze shakespeariane* ci mostra il giovane ribelle ai pedanti che si fermano sulle parole senza curarsi delle idee: il giovane sdegnoso di calcare la solita via delle poesiole eleganti che formavano già la delizia dei prelati arcadi; il giovane smanioso di novità. Ma il fatto che egli usa pur sempre l'aggettivo *strano*, per qualificare la poesia shakespeariana, e parla del buon gusto che deve sorvegliare il lettore del tragico inglese, ci rivelano il poeta ancora preso dall'Estetica dell'illuminismo, che vuol sfruttare il bello dello Shakespeare così come Virgilio si diceva estraesse le perle *de stercore Ennî*.

È la solita concezione dello Shakespeare: grandi difetti e grandi pregi; concezione che direi dualistica, perchè pone da un lato tutti i presunti difetti, dall'altro, nettamente distinte, tutte le presunte bellezze, mentre per noi anche queste sono il frutto di quelle caratteristiche shakespeariane che allora venivano interpretate come difetti.

Ci interessa poi conoscere quali fossero appunto queste bellezze e come si insegnasse a ripulirle, una volta levate *de stercore*; di qui l'importanza della lettera montiana al Vannetti. Se quella descrizione è ridicola stando alle *nude parole*, dove mai saranno nascoste le bellezze? Bisogna pure che il Monti, il quale ha davanti a sè le *nude parole*, veda qualche cosa dietro di esse.

Per orientarci fermiamoci sopra un paragone: «Quel

sorride, non è egli pieno della soavità di Teocrito? » Per il Monti, Teocrito era il Gessner dell' antichità, cioè egli interpretava Teocrito attraverso lo *spirito* di Gessner: con la mente già conformata al gusto gessneriano: e la *soavità* in questo caso non è che la secrezione dolciastra della poesia *di buon gusto* del settecento.

Il Monti quindi giunge a questo assurdo: vede attraverso quel brano shakespeariano l'arte *pastorale* del poeta tedesco: dietro il reale Shakespeare intravede un possibile *Gessner*: questi infine egli loda, questi si propone di mettere in luce, levandolo dal *ridicolo* delle espressioni del tragico inglese:

Esci dalla capanna e vieni o Fille
a mirar vieni il bel mattin che al giorno
schiede le aurate porte: osserva come
sulla natura addormentata ancora
ei tra vermiglio e pallido sorride
amabilmente, e quella che là vedi
nugola oriental, spruzza di luce,
mentre torva interrotta e mal sicura,
dinanzi al raggio del nascente sole,
l'oscuritade si ritira e fugge.

Si persuada il lettore; questo è lo Shakespeare adattato al gusto della lingua italiana, queste, secondo il Monti, *sono le bellezze originali che egli offre come saggio di tutte quelle che si possono ricavare dallo Shakespeare*. Alla bocca sdegnosa del tragico inglese il nostro arcade adatta la fistola gessneriana!

E pure il Monti aveva un'ampia conoscenza, per quanto superficiale, dell'opera del tragico inglese. Nelle note della Bassvilliana (p. 195 ed. Barbera) biasima tacitamente lo Shakespeare, perchè nell' *Enrico VI* ⁽¹⁾ aveva messo in cattiva luce l'eroismo di Giovanna

(1) Naturalmente il Monti allora riteneva questo drama come shakespeariano.

d'Arco, *contro la storica verità*, per giustificare il supplizio che gli inglesi le avevano fatto subire. Ancora nel 1813 rileggeva assiduamente le opere shakespeareane, come risulta da una lettera alla moglie in cui chiede i primi tre volumi dello Shakespeare *con quello che contiene le Merschand de Venise, il Macbeth e l' Enrico IV*. Nel 1817 giudicando un dramma italiano intitolato *Amleto* lo definisce *una miserabile stroppiatura della gran tragedia di Shakespeare*. Già nel 1807 lo aveva proclamato superiore al Milton, nel 1825 difendendo, in pieno romanticismo, il suo *Sermone sulla Mitologia*, in una lettera al T. Fores conferma che la sua ammirazione per il tragico inglese era superiore anche a quella dei romantici, e pone lo Shakespeare sopra lo Schiller.

Questi giudizi tornano certamente a lode del Monti, ma non ci convincono le *ragioni* che tali giudizi giustificarono. Infatti la sua capacità di comprendere l'opera shakespeareana non oltrepassa il limite del *buon gusto* del secolo XVIII. Un'altra prova l'abbiamo nella lettera al Bettinelli in difesa della *Spada di Federico*.

Lo avevano accusato di ricorrere troppo spesso nelle sue poesie alle ombre. L'accusa era giusta perchè colpiva l'abuso che il Monti faceva del *macchinario poetico del sublime*, per sostenere la povertà della sua ispirazione, giustificata dalla difficoltà dei temi d'occasione, che, come poeta ufficiale, il nostro era obbligato a mettere in versi; così che le sue ombre profetizzanti erano omai diventate retoriche, come le *Filli* dal biondo crine.

Ebbene; il Monti, per difendersi, mette in campo l'autorità dello Shakespeare, perchè le ombre si trovano (e vi stanno bene) anche nel *Macbeth* nell'*Amleto* nel *G. Cesare*, nel *Riccardo III*. Ma in arte questo è un sofisma *ab auctoritate*. Vive in arte solo quello che è *bene espresso* e le ombre del Monti, comprese quelle

del grande Federico, non hanno nessuna parentela *estetica* con quelle shakespeariane, anzi il Monti con questo suo parallelo ci mostra di non aver capito il *valore* di queste creazioni del tragico inglese, ma di averne afferrato soltanto l'*esteriorità*, il loro valore di *macchina poetica* da eccitare la curiosità del lettore con lo *strano*, ed allora si capisce come il Monti ammiri l'arte dello Shakespeare nello stesso modo di quella del Varano, e giustifichi l'elemento *maraviglioso* della *Spada di Federico*, con il *Macbeth* dicendo che la mano che appare a Napoleone è uguale a quella che guida Macbeth nella stanza di Duncano; e che quel suo gocciar sangue ricorda il sangue che lady Macbeth cercava invano di detergere dalle sue dita.

Intanto il Monti avrebbe fatta una contaminazione delle due *mani* di cui parla il grande tragico: una immaginaria e l'altra reale, ma egualmente delittuose, nell'unica mano immaginaria di Federico che di fronte a quella di Napoleone non poteva venir certo accusata di avere sparso troppo sangue: comunque il sangue sparso in battaglie non ha nulla a che vedere con quello di Macbeth.

Insomma, anche esteriormente, il paragone non regge: la mano di Federico appare per difendere la sua spada, quella che vede Macbeth appare per spingere ad un delitto. Ma il Monti porta in campo un altro argomento: le ombre dello Shakespeare per lui non sono che *pitture sensibili* di pensieri che ingombrano il capo di chi vede queste apparizioni: questa è un'interpretazione illuministica invano difesa da qualche critico moderno. No, le ombre dello Shakespeare non sono semplici personificazioni, materializzazioni di pensieri o sentimenti degli spettatori, nè pure sono dei simboli astratti: tali non sono le streghe del Macbeth, tale non è l'ombra del padre d'Amleto.

È noto che il Monti aveva uno schedario poetico, una vasta silloge di *luoghi comuni* dell'estetica, da cui attingere immagini e decorazioni per *imbottire* le sue creazioni poetiche: lo Shakespeare era da lui esaminato e stimato dal punto di vista dello *schedario*: come Dante, il grande tragico gli forniva molti spunti da svolgere, temi da trattare: nè pure una volta tenta da esaminare l'intimo significato di una tragedia shakespeariana: tutta la sua *critica* consiste nel porre in rilievo come quella tale descrizione sia bella, quella metafora sia ben riuscita. ⁽¹⁾

Appunto nel 1811 usciva a Milano un opuscolo di un notevole valore storico per noi, intitolato: *Saggi d'eloquenza estratti dal Teatro di Shakespeare*. Precede una prefazione al lettore, in cui si avverte: « La riputazione popolare di Shakespeare tra noi è quella che egli sia pittore sublime di immagini terribili senza alcun soccorso di arte »: segue una silloge di ventidue descrizioni che dovevano servire ai poeti di scarsa fantasia. A ciascun brano è preposto un titolo, per renderne più facile l'uso, come: *Il suicidio, il sonno, indizi di soffocamento in un uomo assassinato, la morte dell'uomo impenitente, la notte piacevole*, ecc...

Saggi d'eloquenza! ecco a che cosa servivano le tragedie dello Shakespeare *pittore di immagini*.

Tornando al Monti, egli s'era educato sul Minzoni, sul Crebillon; poi lesse la Bibbia, Dante, lo Shakespeare, e credeva veramente in buona fede di comprenderli, e dava opera a ringentilirli secondo i canoni del buon gusto; e togli da una parte, leva dall'altra, riduceva Davide alle proporzioni del Minzoni, Dante alla misura

(1) Questo era del resto il difetto della critica letteraria che allora si esercitava in Italia: solo il Baretti (non parlo del Vico) ha tentato di fare qualche cosa di più; nè sempre v'è riuscito.

del Varano, e lo Shakespeare alla statura del Gessner e del Crebillon.

Non così invece per l' Alfieri. Rispetto al tragico astigiano egli seguì l'influsso dell'ambiente che lo circondava.

A Roma l'abate Monti scriveva sonetti contro il fero Allobrogo (reo d'aver imprecato in rima contro il governo pontificio): gli dava del *rabbioso cane*, *novello Egisto*, *barbaro Vate* che aveva riempito d'infamie il casto palco italico, ma a Milano il cittadino V. Monti scriveva :

O del grande Astigiano ombra sdegnosa,
esci e vieni su questo
palco a te sacro a contemplar contenta
i tuoi trionfi.

Il Bertana vorrebbe riaccostare il teatro montiano a quello dell'Alfieri: ma questo non si può fare. Il Monti può ricordare l'Alfieri solo nè suoi lati negativi, ⁽¹⁾ ma ne' lati positivi egli aveva certamente l'intenzione di sostituirsi all'Alfieri, e pur non essendo un vero shakespeareiano, diede alla nostra letteratura un tipo di tragedia più moderno, cioè più patetico e melodioso, meno eroico, più *borghese*.

(1) Cioè in quanto non ha certe caratteristiche del teatro romantico.

PARTE TERZA

SHAKESPEARE E FOSCOLO.

I.

L'Arte di U. Foscolo.

« Foscolo per me è un mistero », così scriveva lo Scalvini.

Infatti il Foscolo è la prima figura complessa della nostra letteratura contemporanea, è il primo poeta che entra in crisi: dopo di lui non vi può essere che il Manzoni o il Leopardi: o l'ottimismo superiore della fede, o il pessimismo più deciso del raziocinio: vie di mezzo più.

Il Foscolo invece scriveva di se stesso: « Io sono uno strumento fatto per ogni tuono, e appunto appunto per modulare le transazioni ».

Ma bisogna pur confessare che i suoi tuoni divennero sulla fine un po' stridenti, quando invece di continuare a modular le transazioni, volle fermarsi nel campo dell'intransigenza dei classicisti.

Sorvoleremo sulla sua attività poetica, perchè meglio serve la prosa a mostrarci le sue attitudini di artista che modula le transazioni.

Per il Mazzoni la prosa del nostro è diversissima dalla sua poesia. Diciamo più tosto che egli concepiva la poesia, tenendosi stretto alla tradizione, come l'arte superiore, dignitosa dove il *vate* tocca sempre l'*eburneo plettro*, senza nulla concedere al vulgo profano: « nihil parvum aut humili modo - nihil mortale loquar ! ».

Si capisce come tra i popoli latini le idee romantiche

abbiano trovato un campo più cedevole nell'umile prosa narrativa, che doveva essere sollevata a dignità di grande arte appunto dal romanticismo ⁽¹⁾, dando così nei *Miserabili* un'opera d'arte superiore alle tragedie classiche francesi, e nei *Promessi Sposi* un capolavoro superiore all'opera tragica dell'Alfieri. Questo il merito indiscutibile del romanticismo latino.

Già il Foscolo aveva sentito la mancanza di un'opera viva in prosa: e tentò egli stesso l'ardua prova. Amante di parecchie donne e scrittore passionato di epistole amorose nella vita reale, pareva nato appositamente per idealizzare questa sua abilità e trarne una viva opera d'arte secondo i modelli celebri: la *Clarissa* ed il *Werther*.

Il 1809 inaugurando l'anno universitario a Pavia, si chiedeva: « Quali passioni... la nostra letteratura alimenta, quali opinioni governa nelle famiglie? Come influisce in quei cittadini collocati dalla fortuna tra l'idiota ed il letterato?... L'*alta* letteratura riserbasi a pochi atti a sentire e ad intendere profondamente... ma i moltissimi... denno ricorrere a' giornali, alle novelle... Indarno il viaggio d'Anacarsi ci porge luminosissimo specchio quanto possa un romanzo... indarno e i Germani e gli Inglesi ci dicono che la gioventù non vive che d'illusioni e di sentimento... e che la letteratura deve dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze dei giorni presenti, ed ammaestrare con la storia delle famiglie ».

In realtà il Foscolo credeva già d'aver composta l'opera invocata, con il suo *Jacopo Ortis*. E non crediamogli troppo quando scrive di sentir rimorso per aver

(1) Pure il Manzoni era ancor ligio alla vecchia concezione quando scriveva a proposito del romanzo storico: « opera affatto poetica... però di quella poesia che può uscire dal verosimile di fatti e di costumi privati moderni, e collocarsi nella prosa. »

scritto quest'opera, che aveva esercitato tanti tristi effetti sulla gioventù del tempo; perchè ancora nelle lettere che nell'Inghilterra scriveva a lady Dacre ⁽¹⁾ confessava di amare sempre il suo Jacopo mesto.

Lo sentiva come la creatura più vera uscita dalla sua fantasia e dal suo cuore: il « fratello spirituale », creando il quale aveva superato (nella catarsi) la realtà dolorosa della sua vita, già presa dalla mania del suicidio.

Non seguiamo però il Graf nel definire quest'opera: « un fiore del giardino romantico »: abituiamoci a distinguere l'arcadia lugubre, la poesia dei sepolcri, la comedia borghese, il preromanticismo insomma e lo *Sturm und Drang* dal romanticismo ⁽²⁾. Certo la tristezza del Foscolo (nell'Ortis) è già più umana di quella dell'Alfieri ⁽³⁾, come tale fu compreso simpaticamente dai romantici: ma lo spirito dell'opera non varca i limiti del preromanticismo: con il suo scetticismo pessimistico ⁽⁴⁾, ed egoistico: « Io sono un mondo in me stesso, e questo mondo non è fatto per me, perchè non mi rende felice ».

Periodo necessario di preparazione e di raccoglimento perchè l'individuo tragga dal suo intimo la nuova arte. Non si deve però dimenticare che la seconda edizione di quest'opera [1802: quando aveva già scritto le due famose odi per nulla romantiche] è più corretta nell'economia, più purgata nello stile, liberata dalle citazioni dei poeti stranieri, sostituite con versi di Dante e del

(1) Cioè quando rielaborava le *Grazie* e polemizzava con i romantici.

(2) Così Richardson, Saint-Pierre, Rousseau, Goethe stesso nel *Werther* non sono dei romantici, come non è romantica la *Vita* stessa dell'Alfieri.

(3) Così il Carducci.

(4) « Le contraddizioni della storia t'inducono al pirronismo e ti fanno errare nella confusione e nel caos del nulla... Ho raccolto che abbiamo tutti passioni vane, com'è appunto la vanità della vita. » Così Jacopo parlando a se stesso.

Petrarca, e privata per fino di un pallido ricordo del soliloquio amletiano, nei pensieri di morte di Jacopo. È insomma più di *buon gusto*.

Ho detto che Jacopo Ortis era particolarmente caro al Foscolo che si sentiva sempre un po' *Jacopo*: ma il nostro poeta non si è ucciso come ha fatto il suo giovane eroe. Chi l'ha salvato dalla catastrofe? *Didimo Chierico*!

Lo spirito se non il nome di Didimo appare già nei frammenti di un romanzo autobiografico.

Il Borgese, forzando il significato delle parole del Mazzoni a proposito delle due famose odi del Foscolo, vorrebbe trovare in questi due componimenti poetici un sottile spirito ironico verso la mitologia, generato dalla coscienza del donchisciottismo neoclassico (¹).

Se non proprio in questi due componimenti certo lo spirito ironico serpeggia vivo nella totalità dell'opera foscoliana, e salva il Foscolo dall'esagerazione « fatua » nell'arte, se non nella vita. Questo spirito è appunto *Didimo Chierico*, che ricorda Sancio Panza, ma più magro e mordace, che sogghigna di Jacopo Ortis-Don Chisciotte, pur non sapendo allontanarsene.

Da una parte dunque Ugo-Chisciotte (come si chiamava il poeta stesso) pieno di spirito guerriero, cantore d'eroi, dall'altra Didimo, che si chiede ironicamente scettico « se sono mai esistiti gli eroi », e che sostituisce alla mite e casta *Teresa* la voluttuosa ed ironica *Tamira* (²). Questo spirito ironico che si ma-

(¹) Chiama il Borgese *donchisciottismo* l'auto esaltazione ingenua di difetti letterari che si credono pregi, che producono sul lettore consapevole pressapoco quell'impressione che si riceverebbe leggendo l'autobiografia di Don Chisciotte (se questi mai l'avesse scritta). Questa ironia foscoliana potrebbe riconnettersi alla famosa ironia romantica.

(²) Nei *Framm. d'un romanzo autobiografico*.

nifesta apertamente nei Sermoni, nelle notizie intorno a Didimo, e nell'Hypercalipsis s'era addestrato, come ognun sa, alla scuola di Tristram Shandy.

II.

La mente di Ugo Foscolo.

« Nella città (Milano) si tiene per certo che voi temete me per la mia filosofia, ed io temo voi per la vostra poesia ». Così il Foscolo in una lettera al Monti (1809). Il nostro poeta era orgoglioso — vero scolaro del Cesarotti — della sua attitudine alla filosofia ed alle speculazioni sull'arte e sulla storia, ed amava atteggiarsi a « pensatore ».

Fin da giovane nel suo piano di studi, scriveva alla rubrica « metafisica »: « Entusiasmo d'anima e Locke »⁽¹⁾.

In tale contrasto (entusiasmo e raziocinio) s'agitò sempre il pensiero del Foscolo. Però con tutte le sue pretese filosofiche egli non mancò di esercitare la sua ironia anche sulla filosofia in generale e sulla metafisica in particolare, seguendo anche in questo le pretese dell'illuminismo che aveva ridotto (per dirla con Kant) la metafisica da austera matrona ad umile ancella: « Surtout pas de système ! » era come la parola d'ordine del pensiero illuministico.

Ma — per ripetere ancora le parole kantiane, — la metafisica è un bisogno umano ineluttabile: ogni filosofia porta necessariamente ad una metafisica: così il Foscolo, che parte dal sensismo, è tratto costantemente ad un idealismo metafisico, dal quale si ritrae con orrore

(1) Il pre-romanticismo non scarseggia di studi sull'entusiasmo: in Italia il Cesarotti, fuori lo Shaftesbury, poi verrà la romantica Staël (*De l'Allemagne*).

appena scorge che la nuova scuola romantica si fonda appunto sopra una metafisica consimile.

Del resto in filosofia il Foscolo, come in generale gli uomini di lettere, non è un sistematico, ma un eclettico. Lascia da parte i filosofi antichi: vuole filosofia moderna ⁽¹⁾ e cita filosofi moderni, su tutti Bacone da Verulamio, poi Locke e Wolf e Vico e Kant ed infine Mendelssohn e Buckle e Bentham, ma per disapprovarli.

In generale la sua concezione della vita è pessimistica. L'intelletto umano è assai limitato e solo dopo un'infinita serie d'errori può giungere alla verità: ma non è un bene nè pure lo scorgerla. « Misero (l'uomo) s'ei la vedesse, non troverebbe più forse ragione di vivere ».

I sensi sono la fonte di tutta la vita intellettuale e morale dell'uomo: essi operano spontaneamente, mentre il lavoro della ragione è faticoso: quindi l'uomo è nato più per sentire che pensare: il « sentimento vale più del pensiero e chi ha più sensazioni ha più idee ».

La realtà vista dall'intelletto è una cosa triste: di qui la necessità dell'immaginazione e della fantasia artistica che confortino la vita umana.

Nella critica estetica il suo pensiero è incerto. A tutta prima sembra uno scettico: « La madre natura ci lascia vedere tal rara volta il perchè d'alcune parti della sua creazione, e l'occhio curioso ed impertinente dell'uomo non s'accorge che ella nasconde il come negli arcani del suo santuario. Così i maestri delle arti che sono figli primogeniti della natura vanno dettando aforismi, ma quei pochi creati alle belle arti hanno in se stessi il perchè e il come della loro arte ». L'estetica allora come scienza è impossibile? Ma il Foscolo poi

(1) Così si esprime apertamente, quando parla della possibilità di avere un vocabolario italiano.

distingue una « critica filologica, matematica, erudita (quella dei pedanti) da un'altra critica metafisica (che è poi quella romantica) » disapprovando le ambedue, ed accusa in genere il « criticismo » come dannoso alla produzione artistica, perchè vuole speculare come avviene la creazione dell'opera d'arte.

Ma polemizzando con il criticismo anche il Foscolo a sua volta fa della critica estetica, dimostrandosi anti-aristotelico, come quello che nega che la poesia sia concepita come imitazione della natura.

Credo che sia il primo de' letterati nostri che si mostri decisamente insoddisfatto di questo continuo parlare di « imitazione » e di « natura », senza chiarire il significato di questi due termini: anzi crede che la parola « natura » sia indefinibile. Osserva giustamente che se la poesia imitasse fedelmente il mondo qual'è cesserebbe d'essere poesia. Ed allora alla sua estetica non resta che il cammino verso l'idealismo.

« Esiste nel mondo un'universale segreta armonia che l'uomo anela di ritrovare come necessaria a ristorare le fatiche dell'esistenza ». Così con la fantasia possiamo elevarci in un mondo superiore: l'arte appunto è quella che trasforma il reale in ideale, quindi non opera per imitazione, ma per combinazione e scelta: « L'immaginazione del poeta agisce costantemente per via d'astrazioni e d'addizioni: astrae tutto quello che esistendo in natura nuoce alla perfezione ideale, ed aggiunge quanto può conferire alla sublimità ed alla bellezza e sopra tutto alla novità ». ⁽¹⁾

Cuore, immaginazione, raziocinio, occorrono per fare

⁽¹⁾ Se stiamo alle semplici parole, non scriveva molto diversamente il De Sanctis: « La poesia aiuta in noi il senso dell'ideale, svolgendo il nostro sguardo dalla ignobile realtà, nel cui fango imputridisce tanta parte del genere umano » (Saggio su *Beatrice*, edito da G. Laurini - Napoli, Morano 1914, p. 57-58).

poesia. Ma dell'immaginazione e del cuore non si possono dare norme: del raziocinio sì, ecco così giustificato il compito della critica foscoliana, che vuole essere ancorà anti-aristotelica quando sostiene che la poesia non deve servire unicamente a dilettere, ma anche a moralizzare.

Poichè tutto quello che è vita di calcolo e di raziocinio (morale) proviene dalla facoltà di sentire e di immaginare (arte) come mai lo scopo morale sarà disgiunto dalla poesia? ⁽¹⁾.

Seguita che, poichè storicamente la facoltà poetica precede quella morale (anche nella psiche (storia) dell'individuo), quando più uno è poeta tanto più sarà persona morale, e siccome chi ha più sensazioni ha più idee, il poeta dev'essere più filosofo del filosofo stesso.

Queste assurdità dimostrano i difetti del pensiero foscoliano. Così dopo aver osservato che l'intuizione è spontanea ed il ragionamento invece opera faticosamente, non sa applicare questa scoperta all'estetica: anzi vorrebbe distinguere il poeta d'*intelletto* da quello d'*immaginazione*: il primo scrive per i pochi intellettuali, il secondo per la moltitudine che ha bisogno di immagini allegoriche che colpiscano i sensi; per tornare poi ad osservare che la vera ragione della decadenza della letteratura italiana consisteva nella forzata separazione del raziocinio dal sentimento; e concludersi nel solito compromesso: che quello della poesia deve essere un mondo in cui il vero è temperato con il falso, perchè se è troppo vero non illude, se è troppo falso non persuade.

Insomma anche il Foscolo ritorna a sua scienza, cioè all'Illuminismo neo-classico, a quello pseudo-idealismo

(1) Sono parole del Foscolo che ricordano quelle del Manzoni sull'arte: ma quale diverso svolgimento hanno subito!

retorico, chiamato « idealismo » solo perchè proclamava la realtà della vita e della storia indegna dell'arte « sublime », e degna al più di diventare materia dell'arte volgare, prosastica, che soddisfa i bisogni di quella classe « borghese » minuta che egli pone tra il letterato e, bontà sua, l'idiota ; così come in pittura i quadri trivioletti dei buoni fiamminghi: idealismo molto lontano dal valore pragmatico di quello tedesco, che è una vera concezione nuova della vita per cui l'arte assume la dignità di attività catartica: trasfigurazione, superamento, e non finzione ⁽¹⁾.

Così dopo aver affermato che la religione (e più precisamente quella pagana) è necessaria alla poesia, nel commento a Lucrezio scrive che la religione è necessaria come illusione contro la noia !

Anche là dove combatte la distinzione così solita nell'arte illuministica della forma e della materia, ⁽²⁾ crede proprio di combattere i romantici, che a parer suo sarebbero stati rei, con le loro astruserie metafisiche, di una tale distinzione.

Insomma mentre il Monti combatte il romanticismo senza un piano prestabilito e senza velleità di vittoria, il Foscolo ha delle pretese critico-sistematiche: vuol combatterlo direi con le stesse armi, restando cioè filosofo ed artista moderno, ammiratore di tutti gli autori studiati dai romantici, tacciando quest'ultimi o di astruseria metafisica o di pedanteria retorica.

(1) Quindi il *realismo artistico* del Manzoni è molto più vicino all'idealismo romantico tedesco dell'idealismo foscoliano.

(2) Proclamata anche dal Monti e dal Pindemonte che appunto al nostro scriveva i noti versi: « antica l'arte onde vibri lo stral ma non antico — sia l'oggetto a cui miri ».

III.

Il Foscolo poeta tragico.

« Conoscitore della lingua greca ed ammiratore de' grandi maestri della tragedia: Eschilo, Sofocle, Euripide, il Signor Foscolo iniziòsi alla scuola di questi tre originali autori, e colla scorta del Signor Conte Alfieri si educò al fine gusto di quell'antica e dotta nazione che d'ogni scienza ed arte, ma più della drammatica, fu la vera istitutrice: era quasi impossibile dunque che avendo egli di continuo sott'occhio gli esemplari della Grecia, non iscegliesse per suo primo lavoro un oggetto ad esso relativo. Tale è l'argomento del *Tieste* ». Così si legge nelle notizie storico-critiche aggiunte all'edizione del *Tieste*, la prima tragedia del Foscolo, scritta, pare, fino dal 1794, corretta dietro consigli del Cesarotti, rappresentata il '97 nel teatro S. Angelo a Venezia, che restava pur sempre il nostro maggior centro di produzioni teatrali, quando tutti i generi drammatici si contendevano l'applauso del pubblico. Rivali suoi erano il Pindemonte ed il Pepoli.

La tragedia non meritava proprio quegli applausi di cui i Veneziani furono prodighi. È un imparaticcio scolastico, sconnesso e tentennante anche nella verseggiatura.

Secondo le « notizie storiche » questa sarebbe un'opera ispirata dal teatro alfieriano.

Alcuni sostengono che queste notizie siano del Foscolo stesso: il Viglione nega una tale paternità appunto per quell'accenno così esplicito all'Alfieri: perchè il nostro autore non poteva allora preferire l'Alfieri alla Shakespeare ⁽¹⁾. Ma questo critico, studiando le tragedie

(1) Sono parole del Viglione.

del Foscolo, cita tra le sue fonti Crebillon e Voltaire e Alfieri, che aggiunti ai tre grandi tragici formano ben sei ispiratori! Un po' troppo per una così misera tragedia! Del resto a proposito delle « tirate » contro i tiranni, il Viglione stesso osserva: « Se volessi però indagare da quale (tragedia alfieriana) il poeta attinga le tirate contro i tiranni, facilmente cadrei in esagerazioni ».

Certo quando il Foscolo vuole modificare la tragedia del Crebillon perchè troppo intricata, e quella del Voltaire perchè troppo terribile e poco densa, si avvicina all'ideale alfieriano; così quando trasforma Tieste in un odiatore di tiranni ed Atreo in un tiranno bieco.

L'Alfieri in quei tempi di generale entusiasmo per la libertà, che dava un'ombra di vita alla decrepita repubblica prossima all'onta di Campoformio, era l'idolo dei giovani patrioti, tra i quali si trovava il nostro Ugo, che per troppo alfierianesimo divenne perfino anti-alfieriano, rimproverando in una pubblica assemblea il contegno che il Conte piemontese, naturalizzatosi fiorentino, serbava verso le truppe francesi liberatrici. ⁽¹⁾

Però all'Alfieri « il tragico dell'Italia per antonomasia » l'autore aveva dedicato una copia del *Tieste*: quanto alla risposta dell'Astigiano, oltre all'essere di dubbia realtà è anche contraddittoria: « Questo mi sorpasserà » avrebbe detto, secondo un rivista inglese, l'Alfieri alla lettura del *Tieste*: « Abbruciatelo e scrivetene degli altri » questa la risposta secondo il Tipaldo.

« A' due di febbraio cominciai finalmente — ed era omai tempo — a verseggiare l'*Ajace* ed ora mi sto giorno e notte con quegli eroi e semi-dei dell'*Iliade*, e talvolta mi credo Sofocle, e tal altra mi credo di aver

(1) Vedi l'articolo del Michieli nella *Rivista d'Italia*, 1902: « Il Foscolo contro l'Alfieri ».

suonate le tibie piangenti su la musica di Mazzano ». Così scriveva il Foscolo al Brunetti il 1810. Sono passati ben tredici anni — i più fecondi — per l'educazione artistica del nostro, che aveva omai scritto i suoi migliori lavori divenendo artefice perfetto dell'endecasillabo sciolto.

Gli rideva nella fantasia il mondo dei personaggi omerici dell'Iliade, che allora appunto s'accingeva a tradurre; mentre già nei *Sepolcri* avevano risuonato l'armi della contesa fatale rapite dalla prora errante dell'industre Ulisse dall'onda incitata degli inferni dei ⁽¹⁾: ed il mito d'Aiace, che porta nel nome il fato doloroso, è precisamente il soggetto della nuova tragedia. Ma qui il Foscolo non si può più chiamare un alfieriano, ricorda più tosto l'*Aristodemo* del Monti (senza volerlo affatto imitare), ma gli è superiore come opera d'arte; e pure alla Scala ebbe esito sfortunato, da aggiungere alle sfortune per le vere o presunte allusioni politiche.

« Talvolta mi credo Sofocle ». Veramente la tragedia del nostro non ha nessuna relazione diretta con quella sofoclea. Un poeta del sec. XIX non poteva interpretare il mito del personaggio omerico allo stesso modo di un greco del V sec. a. C.

Il tragico greco mostrava in Aiace la volontà del Fato che per mezzo di Pallade colpisce il fortissimo greco che aveva osato, orgoglioso della propria forza, proclamare inutile in guerra l'aiuto di quella dea, e toglierle il sacrificio dovuto. La dea lo colpisce con il più orrendo dei mali, con la pazzia, che gli fa scambiare un branco di animali per i suoi nemici, e lo costringe ad uccidersi disperato per la vergogna, solvendo così il Destino che l'aveva segnato con il nome dolente.

(1) « Omai le carpite armi togliete — recatele alla sacra ombra d'Aiace » troviamo anche in questa tragedia (Atto V sc. VII).

Ma il Foscolo, che non può tener conto del sentimento religioso degli antichi, è costretto a provocare una catastrofe comprensibile anche agli spettatori moderni. (1)

Così gli eroi greci perdono un po' della loro grandiosità, diventano queruli e patetici. Quanto al carattere di Ulisse, il Foscolo stesso affermava che gli era costato « sudori, sudori, sudori », e pure sperava di averlo ridotto il meno imperfetto nel suo genere: ma noi dobbiamo confessare invece che non v'è riuscito: Ulisse resta il carattere meno simpatico: Agamennone, il tiranno, è almeno sempre eroico, per quanto la sua fronte superba sia spesso offuscata dal ricordo del suo delitto di padre.

Quanto all'*azione* l'autore stesso riconosce che gli atti migliori sono il quarto ed il quinto. Nei primi tre l'attenzione dello spettatore viene consumata in troppe scene, nelle quali si moltiplica all'infinito l'eterno contrasto tra il Telamonio e l'Atride; mentre Ulisse approfittando dell'ingenuità di Teucro ordisce l'inganno fatale. Nel quarto atto invece l'azione si fa più viva: vi agiscono cinque personaggi: i due protagonisti sono sempre Agamennone ed Ajace contendenti; ma poi il sacerdote Calcante e la dolente Tecmessa, smorzando il contrasto troppo violento dei due eroi, rianimano la scena, l'una d'una soavità dolorosa di moglie e di madre, l'altro infondendovi l'afflato di un profetico furore: dietro a tutti vigila l'ombra dell'astuzia d'Ulisse, quell'Ulisse che resta la difficoltà maggiore dell'arte *classicistica* del Foscolo.

L'Ulisse sofocleo riesce a dissipare l'impressione sgradevole suscitata al principio della tragedia, e salva la sua dignità d'eroe: quello foscoliano non ha più atteggiamento eroico, ma possiede la « deformità ideale »: questo

(1) Secondo il Viglione questa catastrofe è tolta dall'*Ajace* di Franc. De Sivry (1762).

— dal punto di vista dell'arte — non produrrebbe nessun danno: il danno deriva dal fatto che la sua « deformità » è indecisa, instabile: non è più un onesto e non è ancora un *bel* malvagio.

Ricordiamo i personaggi consimili dello Shakespeare: Jago ad esempio.

Nel quarto atto Ulisse che apre la prima scena con il suo discorso ad Agamennone e lo chiude scorrendo con Ajace, si trova ad avere in sua mano i due rivali e ad eccitarli fingendo di pacificarli, come Jago fa con Otello e Cassio: tutto quest'atto quindi doveva esser serrato come in una morsa dall'astuzia velata d'Ulisse, che è il vero protagonista: il Foscolo non ha scorto l'importanza di questa situazione drammatica.

Nel quinto atto le scene più belle sono dovute a Calcante ed a Tecmessa, figura diffusa di un'angoscia femminile che bene contrasta con quella cupa dello sposo: angoscia che ora si placa nella rassegnazione diffusa di memorie, ora si eccita fino al delirio:

Tutto
m'han tolto, sposo mi torranno e figlio.
Torni il sorriso al mio pallido volto,
il ciel non ama i miseri....
Oh quante vergini guidavano
meco le danze e zefiro sciogliea
le lor trecce odorate, ed i miei passi
e il mio sembiante illuminava il sole...
... Su via date all'argiva
Elena il regio peplo: a lei le rose
e l'amoroso canto, a lei che il mare
empiea di navi a desolarmi.

Ma quanto alla catastrofe avevano ragione gli spettatori che — come ci avverte il Lampredi — non erano riusciti a comprendere perchè mai Ajace si uccida: difetto certamente grave.

E pure questa è la migliore delle tragedie foscoliane:

vi sentiamo una concezione poetica meno « stilizzata » di quella alfieriana: l'animo de' personaggi è meno acre, la loro loquela più diffusa: l'ira, lo sdegno, il dolore si sciolgono più abbondanti nel verso, che acquista una fluidità ed un tepore ignoti all'Alfieri.

Tecmessa ha già qualche cosa della consapevole rassegnazione cristiana, e perfino Ajace, quando medita il delitto, dice alla moglie: « Mi rivedrai se il rivedersi ai giusti non è conteso... » e quando sta per morire: « O Teucro giura che lascerai le mie vendette... al cielo ».

Di questo dolore sentimentale preoccupato della vita ultraterrena, non è immune nè pure Agamennone, che chiude la tragedia esclamando: « più forte, e più esecrato e più infelice io sono » con una coscienza del dolore cosmico che ricorda l'accento alle sciagure umane con cui si chiudono i *Sepolcri*.

Per quanto poi il Foscolo sostenga che la tragedia non consta tanto dell'*azione* quanto dei caratteri (perchè deve scaturire tutta da questi) nell'*Ajace*, secondo una caratteristica de' tragici moderni, l'ambiente stesso (cioè la condizione degli spiriti e delle cose che pure essendo materiali acquistano un'*anima*) porta un colorito tragico.

Questo si osserva anche nel *Saul*, dal quale, come subito s'avvidero i contemporanei, il Foscolo aveva tolto parte del suo colorito tragico. Infatti Agamennone nella sua ira contro Ajace ricorda Saul sdegnato con Davide. Ulisse è come il sacerdote raggiratore Abner, mentre Calcante il profeta di sciagure ricorda i profetici furori di Achimelech.

Il Foscolo per suo conto era un ammiratore ed un appassionato lettore della Bibbia. Ecco pertanto che cosa scriveva al conte Giovio: « Io mi sono dopo tre setti-
« mane di noia ridato ad altri profeti, e, prima di ripi-
« gliare l'*Ajace*, voglio piamente passare la settimana
« santa e rileggere Isaia, e mi darà vigore all'immagi-

« nazione e consolazione all'anima ». Non v'è dubbio che il suo Calcante è molto più vicino ai profeti Ebrei che al Calcante omerico.

Ma l'*Ajace* finì con l'essere proibito sui teatri e l'autore migrò in più spirabil aere a Firenze. Da una lettera allo Schultesius (1812) sappiamo che leggeva una traduzione delle tragedie di Schiller, trovandovi maschie ed originali bellezze: come pensare che volesse scindersi allora il coturno? Ecco infatti che cosa scriveva alla contessa d'Albany (che gli aveva lasciato leggere i manoscritti dell'Alfieri): « La mia povera Ricciarda ch'era « la più bella, la più innamorata e la più disgraziata tra « le principesse, m'aspetta, e domenica all'alba incomin- « cerò, nè la lascerò stare fin ch'ella non sarà morta « ed io non avrò pianto e rimpianto sovr'essa ».

Il lettore, che dal nome della protagonista capisce come si siano varcati i temi della venerabile antichità classica, e per di più sente che era la più disgraziata tra le principesse, e forse è tanto dotto da non ignorare che in una lettera all'Albany l'autore parla di lacrime versate nella sua stanza segreta lavorando al tragico tessuto, e non dimentica nè pure (quanta dottrina ha il nostro lettore!) che circa quel tempo il Foscolo leggeva e gustava i drammi storici dello Schiller, e che era pur sempre l'autore del « Jacopo Ortis » il lettore, dico, si aspetterebbe qui una bella tragedia storica di tipo « pre-romantico » senza tanti legami di fastidiose unità. Le cose invece non stanno precisamente così.

Pertanto la tragedia procedeva molto stentata: « Ho « un bel guardare il ritratto del Conte, e andare a visi- « tarlo in S. Croce, e sentirmi ispirato nella casa che « egli abitava: a pena torno a salire per queste scale « io mi sento malato di noia » (¹). Come si vede leggeva lo Schiller, ma cercava ispirazione dall'Alfieri.

(¹) Così scriveva alla Contessa d'Albany.

La tragedia condotta a termine, fu rappresentata a Bologna e fece un capitombolo — meritatissimo del resto (1813). In questo lavoro — che s'ostina a rimanere del tipo classico — manca non solo l'azione, ma anche i caratteri, per non parlare del *colorito storico*. Questa tragedia fu assegnata al genere « funereo-terrificante » perchè si svolge nel sepolcreto di famiglia di un castellano medioevale. Nella Biblioteca italiana leggiamo: « *Le Lettere di Iacopo Ortis*, i *Sepolcri* la nuova tragedia presenteranno il nome del Foscolo alla posterità entro una luce funerea ». Anche lo Scalvini era della medesima opinione: « Ho ascoltato attentamente la *Ricciarda* del Foscolo, e m'intesi più volte scorrere sotto la pelle il ribrezzo del terrore. Essa non dev'essere tragedia storica, ma di nuda invenzione... Egli non ha ingegno « atto alla tragedia ».

Lo Scalvini scriveva in un tempo in cui la critica letteraria era ancora ingenua. Decisamente la critica storica odierna è molto più progredita: il Bertana, il Mazzoni, il Belloni, il Mestica, il Viglione si sono proposti di metter in chiaro se veramente fosse di nuda invenzione, ed hanno trovato che invece è tutt'altro che nuda: ecco infatti le fonti dottamente scoperte: « *La storia normanna* dai Re. It. Scrip. del Muratori; la novella di *Giismonda* del Boccaccio: *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare. Lo Scalvini s'era accontentato di additare il *Saul*, il *Filippo*, il *Don Garzia*. Ma non manca ancora chi nel personaggio di *Guido* (amante di Ricciarda) vede ritratto il conte Benedetto Giovio, ed in *Ricciarda*, Maddalena Bignami e Francesca Giovio — oppure, secondo il Viglione, Ricciarda sarebbe senz'altro il « tipo della donna italiana » !!

Per mio conto, reali imitazioni dell'Alfieri non ne scorgo: quanto al *Giulietta e Romeo* ci vuole tutta la buona volontà del Mazzoni per scorgervi qualche remi-

niscenza: a meno che non basti il fatto dei sepolcri di famiglia e dei due amanti sfortunati per la rivalità reciproca dei rispettivi genitori.

Degno di nota è il biasimo mosso dal Foscolo all'attrice che sul teatro di Bologna aveva sostenuta la parte di Ricciarda, che s'era mostrata: « più tosto una ragazza sentimentale che una regina altamente innamorata ». Il Foscolo non aveva ancora capito che al suo tempo si preferivano, anche in arte, le ragazze borghesemente sentimentali alle regine da tragedia di tipo classico: d'altra parte la sua regina altamente innamorata, non pronunciava forse parole come queste?:

T'amai
quanto amar sa mesta donzella e sola
che sol trova in amor ogni conforto.

L'autore del *Jacopo Ortis* come scrittore scivolava inconsciamente verso certe note romantiche, come critico s'affaticava a ritornare sul retto sentiero del tradizionale buon gusto, che diede l'ultima vampata nel neo classicismo: e finì col diventare nemico dei romantici e dei nemici loro, e riuscire per se e per gli altri, come lo definiva lo Scavini, un mistero.

IV.

Il Foscolo e lo Shakespeare.

Ho già accennato come il Viglione neghi al Foscolo la paternità delle « note storiche » al *Tieste*, perchè allora non poteva avere nessuna ragione di preferire l'Alfieri allo Shakespeare, avendo posto anche l'inglese tra i quattro grandi tragici da leggersi — nel progetto di studio steso l'anno 1796.

Io non sostengo la paternità di quelle note, ma non trovo convincente la ragione addotta dal Viglione per negarla.

Il primo accenno allo Shakespeare (proprio insieme all'Alfieri!) lo troviamo dunque nel « Piano di studi 1796 »: alla rubrica « Tragici » seguono quattro nomi: « Sofocle, Shakespeare, Voltaire, Alfieri. »

Ricordiamo che trattandosi di un piano di studi, niente prova che avesse già letto tutte le opere del tragico inglese (1): comunque, vedendolo insieme al Voltaire, possiamo credere che il nostro ignorasse ancora lo speciale significato che aveva già assunto l'opera del tragico inglese, sia di fronte ai greci, come di fronte al Voltaire ed all'Alfieri.

Il nome dello Shakespeare torna due anni dopo nella *Difesa* del Monti: questa volta con la citazione di una sua tragedia, una delle più note in Italia: il *G. Cesare*, insieme a quelle che venivano stimate come sue derivazioni: il *Cesare* del Conti e quello del Voltaire.

Allora poteva servirsi della traduzione del Le-Tourneur, se è vero, come opina il Martinelli, che le parole trovate sopra un foglietto volante dell'*Ajace* sono tolte dall'opera del traduttore francese.

Dal tono stesso della citazione, si capisce che dà al tragico inglese l'autorità di un giudice inappellabile (2).

Maggiore è ancora l'ammirazione che per lo Shakespeare nutre Jacopo Ortis: da buon fratello spirituale del Werther, la sua ammirazione è più che giustificata: « Omero, Dante e Shakespeare, i maestri di tutti gli « ingegni sovrumani hanno investito la mia immagina-

(1) Anche se già conosceva l'Alfieri o Sofocle o Voltaire!

(2) « Quel pittore, che avrebbe sacrificato il proprio padre alla libertà, dovendo dipingere Cesare morente in Senato lo presenterebbe eroe, padre, romano, tale insomma da destare, anzichè odio e terrore, riverenza e pietà. E me ne appello al *Cesare* dello Shakespeare... »

« zione ed infiammato il mio cuore: ho bagnato di cal-
« dissime lacrime i loro versi, ed ho adorato le loro ombre
« divine, come se le vedessi assise sulle vette eccelse che
« sovrastano l'universo, a dominare l'eternità. » ⁽¹⁾

Anche l'enfasi dello stile ci ricorda gli Strürmer tedeschi. Non fu primo il Foscolo a porre la trinità « Omero, Dante e Shakespeare »; ricordiamo però che nel preromanticismo questa « trinità » è un po' equivoca, prestandosi a molte interpretazioni diverse.

Già il Werther ad Omero preferiva Ossian, restando così più fedele alla sua psiche di uomo nuovo: diffidiamo anche di quell'ammirazione per Dante: essa non serve ancora a separare nettamente chi ha tendenze verso il romanticismo da chi si ostina nel neo-classicismo più puro.

Pensiamo al Gozzi ed al Bettinelli: ambedue ostili agli spiriti che annunciano il romanticismo, ambedue figli dell'illuminismo per la loro cultura, e pur così diversi nel giudicare Dante. Quanto al Foscolo, non dimentichiamo che lamenterà il soverchio « danteggiare » del suo tempo ⁽²⁾, ricordando agli imitatori, che Dante aveva un modo di concepire e di esprimersi troppo diverso da quello moderno, perchè ne fosse lecita l'imitazione: ma questo rimprovero non si poteva muovere anche agli imitatori dello Shakespeare? Però il nostro Jacopo li pone sulle vette eccelse che sovrastano l'universo: chi sa volare e raggiungerli, voli.

L'Alfieri invece come poeta contemporaneo era più « afferrabile » e comprensibile: era l'unico uomo vivente che Jacopo, giunto a Firenze, desiderasse conoscere; ma era così ritroso il grande che errava muto ov'Arno è più deserto! Non potendo parlargli, declamava il *Saul* « la tragedia delle tragedie ».

⁽¹⁾ *Ultime lettere ecc.* p. 305, ed. Laterza.

⁽²⁾ Abbiamo visto che anche il Monti era di questo parere.

Tornando allo Shakespeare, nel « Jacopo Ortis » v'è qualcosa di più che l'ammirazione per il tragico inglese: c'è qualche spunto d'imitazione tanto più prezioso, perchè non ne abbiamo trovato mai nelle tre tragedie già esaminate. In quest'opera invece dove indulge a delle note preromantiche, il Foscolo sentiva non del tutto fuor di luogo la nota shakespeariana.

Una imitazione è certa perchè viene additata dall'autore stesso nelle note: ma appartiene a quella redazione dubbia che fu intitolata: « Vera storia di due amanti infelici », in cui mise le mani — per non dire i piedi — il Sassoli: può darsi benissimo che oltre alle citazioni tolte dall'Ossian e dal Gray il sullodato scrittore abbia voluto aggiungere anche un tocco shakespeariano nel soliloquio di J. Ortis prima del suicidio, togliendolo da quel soliloquio d'*Amleto* era omai diventato un *luogo comune* nella letteratura dell'epoca.

« Incomprensibile eternità! non sei tu, no, tanto spaventa-
« ventosa ed orrenda! Ma chi senza di te potrebbe soffrir
« un'esistenza così penosa, viver tra cotanti scellerati,
« spirar l'aure de' vizi, trascinarsi dietro le miserie, le
« persecuzioni, gli affanni... La sola morte è il fine de'
« mali, è un dolce asilo, è un tranquillo sonno! affrettia-
« moci di partire da un carcere sì tetro e fatale » ⁽¹⁾.

Nella seconda edizione della medesima opera (1802) trovo invece due accenni che mi ricordano il *Macbeth*: là dove Jacopo parla di un demone persecutore: « E
« perchè mi caccia nelle mani un pugnale e mi precede
« e si volge guardando se io lo seguo e m'addita dov'io
« debbo ferire? » ⁽²⁾ Poi ancora: « Oh io mi vado stro-

⁽¹⁾ Ricordo qui che il Lampredi criticava (ma senza nessuna ragione) l'Ajace del nostro, di prepararsi a morire come Amleto. Ma allora si potrebbe dire altrettanto di quello di Sofocle!

⁽²⁾ Che ricorda il pugnale che Macbeth vedeva guidarlo verso Duncan.

» picciando le mani per lavare la macchia dell'omicidio...
 « le fiuto come se fumassero di delitto ».

Jacopo ammirava molto il *Saul* perchè trattava un argomento biblico. È noto che il Foscolo, studioso della *Scienza Nuova* del Vico, era rimasto specialmente colpito dalla scoperta che la poesia primitiva è per sua natura « religiosa-storica-legislatrice » e che poeta vero è quello che più si avvicina a questo tipo di poesia primitiva ⁽¹⁾.

Così commentando Lucrezio, osserva « Per me ho ripu-
 « tati grandissimi e veri poeti que' pochi primitivi di tutte
 « le nazioni che la teologia, la politica e la storia detta-
 « vano co' loro poemi alle nazioni, onde Omero e i
 « profeti ebrei, Dante Alighieri e Shakespeare sono da
 « locarsi ne' primi seggi. » ⁽²⁾ E continuando sullo stesso
 argomento: « I poeti primitivi teologi e storici delle loro
 « nazioni vissero siccome Omero e i profeti d'Israele,
 « in età ferocemente magnanime e Shakespeare che in-
 « segna anche oggi al volgo inglese gli annali patri,
 « viveva fra le discordie civili, indotto d'ogni scienza ».

Quest'ultima affermazione veniva confutata dal Pindemonte. Ma non ostante la scuola del Vico, il Foscolo, diventato Dedimo Chierico, finirà con l'osservare: « Sha-
 « kespeare essere una selva incendiata che fa bel vedere
 « di notte e manda fumo nojoso di giorno ». Dove la
notte è la barbarie rinnovata del Medio-Evo, il giorno è
 naturalmente l'illuminismo.

E nè pure vide meglio il Foscolo quando emigrò nella

(1) Nella quale sta scritta la prima storia dell'umanità. Questa l'idea che generò le *Grazie*.

(2) Siccome questa è una concezione della letteratura propria del Vico, non si può negare che il filosofo napoletano ha guidato ad un più giusto apprezzamento non solo di Dante e d'Omero, ma anche dello Shakespeare. Non a caso questi tre poeti vengono citati quasi sempre insieme. Con questo non voglio dire con il Croce che il Vico sarebbe stato l'unico a comprendere lo Shakespeare.

patria del grande tragico (1816). Verò è che anche nell'Inghilterra soltanto due anni dopo il Coleridge doveva porre il sole nel cielo della critica shakespeareiana ⁽¹⁾ e romantica insieme, perchè le sorti dello Shakespeare sono legate a quelle del romanticismo.

Ancora nell'Inghilterra verdeggiavano gli ultimi rami della concezione illuministica ed il Foscolo poteva affermare che « nelle faccende letterarie gli Inglesi procedevano con senso comune ⁽²⁾, — che nessuna nazione « era più contraria alla metafisica — e che la Staël vi « faceva ridere gli uomini. »

L'opera principale del nostro ne' suoi anni d'esilio fu il « Discorso sul testo della Divina Commedia »; anche qui vediamo ricordato lo Shakespeare: illustrando l'episodio di Paolo e Francesca, e confutando l'opinione del Magalotti, fa questa osservazione: « Nel cuore di « Giulietta la timidità, l'ingenuità e tutte le grazie vir-
« ginali non che intepidire, cospirano a infiammare in
« un subito l'impeto e la magnanimità dell'amore ». Dove è osservata molto bene l'energia che è circonfusa dalla grazia nella celebre eroina.

Ma v'è un altro punto anche più interessante: parlando delle unità aristoteliche il Foscolo osserva che: « Sono tanto quanto meno derise dagli Inglesi a' quali « non pare che s'abbiano a violare in tutto se non qual-
« volta alla natura piacerà di creare un altro Shakespeare, « e la fortuna ricondurrà un secolo non molto dissimile
« da quello che udiva rappresentare le sue tragedie. Oggi « agli attori tocca di mutilarle. » E pure il Foscolo avrà il coraggio di definire ironicamente « una discussione di viete anticaglie » la lettera del Manzoni allo Chauvet —

(1) « Intreating of Shakespeare, said one of the best of Coleridge's critics: « He set the sun in heaven » Introduction - Coleridge's Essays - London Dent.

(2) Nel *Discorso sul testo della Divina Commedia*.

dove si mettono così argutamente in ridicolo quei critici che pretendevano di negare agli artisti mediocri la violazione delle tre unità pseudo aristoteliche, come una concessione fatta solo ai grandi artisti: sostenendo ancora — non diversamente dallo Chauvet — che la violazione dell'unità di tempo e di luogo era cosa da medio-evo, e non poteva più esser sopportata da spettatori illuminati.

Una riprova della incapacità del Foscolo a sorpassare i cancelli dell'estetica illuministica, è fornita dal suo articolo: « Della nuova scuola drammatica in Italia » (1826) che è come il suo testamento critico-letterario. Questo saggio interessa anche per l'atteggiamento del Foscolo di fronte ai romantici: vi si scorgono infatti delle affermazioni che hanno faccia « modernissima » (come se già avessero « superato » il romanticismo), e non sono altro invece che i canoni della critica-estetica illuministica con delle pretese filosofiche.

Il Foscolo odia in generale il « criticismo » (vocabolo da lui non bene precisato nel suo significato): gli bastava il fatto di subodorarvi un nemico, un alleato della scuola romantica: poco compreso e quindi molto temuto.

Veramente il Foscolo non s'ingannava: il romanticismo per preparare il campo alla nuova seminazione ed estirpare la vecchia gramigna, s'era valso moltissimo della critica letteraria, anzi l'aveva totalmente rinnovata, perchè a sua volta servisse a rinnovare. ⁽¹⁾

È noto che il Manzoni attribuiva al romanticismo il vanto di essere un « sistema » (e quindi una scuola): ecco il Foscolo allora colpirne il lato debole: « Sì fatta « esistenza di scuole è sogno di pedanti e superstiziosi e

(¹) È noto che il Manzoni poneva come indiscutibile l'utilità di certe belle opere di critica letteraria (specialmente le *Lezioni* dello Schlegel, ed i libri della Staël),

« fanatici. Ciascun dramma dello stesso poeta, se ha genio, « è più o meno diverso dall'altro. »

Ma questa, che è una indiscutibile verità, quando vien presa in senso troppo assoluto, diventa un errore: infatti nella storia di tutte le produzioni artistiche vi sono dei momenti in cui le « scuole » si formano necessariamente per raccogliere le forze comuni; per dare ai seguaci delle idee nuove una parola d'ordine che li distingua nella folla degli inerti seguaci delle vecchie teorie; per rendere più rapida e pugnace la loro propaganda entro la massa: queste scuole in generale cercano di mettersi all'ombra di un gran nome d'artista che diventa come il loro simbolo; accentuando in questo artista quelle certe caratteristiche che sembrano rispondere meglio ai bisogni dei tempi ed alle loro teorie: questo nome di grande artista prende così il valore di un « programma »; riassume in linee sintetiche il significato supremo della polemica letteraria e del fine a cui tende: così fecero appunto i romantici con lo Shakespeare, specialmente i sostenitori del dramma storico: ma a questo modo ogni scuola finisce nel dogmatismo, ⁽¹⁾ fornendo così facile occasione alle polemiche della parte avversaria.

Pertanto nel caso nostro il Foscolo accusa la scuola storica di porre dei limiti al genio: strana accusa ad una scuola che era sorta in nome della libertà dell'arte.

Certamente il romanticismo manzoniano ha bandito la mitologia dal regno dell'arte: ma non vuol dire che abbia posto in ceppi il genio, perchè ha guadagnato in intensità quello che ha perso in estensione.

Allarga il campo della poesia non tanto colui che ad-

(1) Ogni teoria così letteraria come politica o filosofica o religiosa è destinata a consumarsi nel dogmatismo: e quanto più è energica e fortemente sostenuta (quindi quanto più è vera) tanto più presto è destinata a cadere nel dogmatismo. Così è avvenuto anche per il cristianesimo: ma chi di noi tornerrebbe al paganesimo per odio al dogmatismo cristiano?

dita un nuovo soggetto degno del canto, quanto chi rimuova lo spirito stesso da cui deve scaturire la poesia, arricchendolo di una più sottile sensibilità, che scopra aspetti poetici là dove prima non si vedeva nulla degno del verso, ma tutt'al più dell'umile prosa⁽¹⁾. Così il dramma storico dei romantici non già limitava il campo dell'arte drammatica, ma lo ampliava elevando a dignità d'arte anche certi atteggiamenti particolari dell'uomo, che i classicisti stimavano indegni di vestire forma drammatica.

Fatte queste osservazioni noi possiamo anche accettare certe critiche particolari che il Foscolo muove al *Carmagnola* come tragedia storica: cioè che la scrupolosità storica, non è un merito in arte; che il *Carmagnola* del Manzoni non è affatto quello storico: ma contraddice poi a sè stesso quando valuta questo errore di interpretazione storica come un difetto estetico, e finisce concludendo: « ci pare chiaramente di aver dimostrato che la tragedia da cui tanto clamore letterario piglia pretesto è realmente una meschinissima produzione »; mentre il Goethe non vi scorgeva difetto!

Un altro esempio di incapacità nel Foscolo di comprendere l'arte del Manzoni l'abbiamo là dove biasima (nel V atto) il dolore della moglie e della figlia del Carmagnola « perchè esprime più tenerezza che disperazione, « e perchè il protagonista si mostra preparato alla morte « da cristiano: il che s'adatta esattamente a tutti gli « uomini guerrieri e ladroni che fanno il loro ultimo « passo della vita verso il patibolo. » Così mostra di non aver capito la tragicità della catastrofe quale l'aveva voluta il Manzoni, cattolico fervente; tanto più che il

(1) Chi ha scritto la *Pentecoste*, l'*Adelchi*, ed i *Promessi Sposi* come potrebbe venir accusato di aver posto dei limiti al genio solo perchè ha bandito la mitologia? Con questo criterio si potrebbe accusare il Cristo di essere un *retrogrado* per aver combattuto gli dei del gentilesimo.

Foscolo sosteneva che la religione cristiana non era capace di darci tragedie: quindi non comprende perchè il dolore della moglie e della figlia deve esprimere più tenerezza che disperazione: perchè il credente non deve mai disperare della giustizia divina che pur lascia perire l'innocente.

Quello del Carmagnola poi non era già « terrore superstizioso » di delinquente, ma fiducia del giusto che sa di esser condannato dagli uomini in terra, ma assolto da Dio in cielo.

In un altro punto è giunto perfino a correggere il Manzoni con lo Shakespeare: infatti a proposito del quinto atto, là dove il Senato veneziano deve decidere della sorte del grande condottiero, il Foscolo osserva: « Se lo Shakespeare avesse trovato nelle cronache o « nelle novelle antiche quella risposta del doge: « *abbiamo* « *infatti vegliato e parlato spesso di voi* », avrebbe veduto « in un subito che il solo esporla senza alterarvi sillaba « gli bastava a svelare che, mentre la dissimulazione voluta dalla ragione di Stato era portata all'estremo, per « l'umanità che parlava nel cuore del Doge, voleva accennare alla vittima confidente un avviso del suo imminente sacrificio. »

Certo lo Shakespeare era abilissimo nello sfruttare l'impressione tragica di queste allusioni misteriosamente colme di significato, ma anzitutto il Manzoni non intendeva affatto dipingerci un Doge dal cuore umanitario, e poi il Foscolo non s'accorgeva che per dare torto in un caso particolare al Manzoni, dava ragione a tutta la teoria generale seguita dal Manzoni stesso: che la realtà di per sè è sufficientemente tragica, senza bisogno delle invenzioni e degli intrighi cari ai classicisti.

Ho già ricordato che il Foscolo distingueva l'arte aulica dignitosa della poesia e della prosa *retorica* (eloquenza e storia), da quella borghese della prosa nar-

rativa, perchè nel primo genere d'arte operava la fantasia, l'idealità, nella seconda tutto questo mancava.

Già nel 1803 in un *Saggio sulle Novelle del Sanvitale*, osservando che le novelle ed i romanzi sono fatti per quel gran numero di gente che sta tra il letterato e l'idiota, stende un parallelo tra lo storico e lo scrittore di romanzi: il primo dipinge le nazioni e le loro forme, il secondo le famiglie ed i loro casi; la storia notomizza la mente dei pochi che governano, lo scrittore di romanzi notomizza il cuore della pluralità che serve... Ma tanto l'uno come l'altro debbono ritrarre la realtà ⁽¹⁾.

Così nella « Notizia bibliografica » alle *Ultime lettere* il nostro poteva scrivere: « L'autore merita lode per « aver copiato con esattezza un carattere d'uomo, carat-
« tere vero e dei nostri tempi, e col solo copiarlo ha
« ricavato molti effetti che poi si stimano frutto delle me-
« ditazioni dell'arte ».

Ben diverse erano le idee del Manzoni in arte: egli non poneva differenza di *dignità* tra la prosa e la poesia — anzi non risparmia le sue ironie alla *signorona vecchia* — introducendo anche nell'arte i principi dell'eguaglianza cristiana ed un po' anche quelli dell'ottantanove. Il romanticismo latino infatti fu una « rivoluzione borghese », e siccome la rocca più ostinata della vecchia poesia era il « genere tragico » (il genere sublime per eccellenza), il romanticismo converge i suoi sforzi contro di esso urtandolo con l'ariete della « dramaturgia storica », elevando il drama storico a tipo rappresentativo di tutta la poesia tragica, appunto perchè la tragedia classicista era stata ideale (cioè fantastico-retorica).

Nume protettore di questa schiera innovatrice lo Shakespeare. ⁽²⁾ Certamente anche il *D. Garzia*, la *Maria*

⁽¹⁾ Quella *superiore-eroica* lo storico, quella *inferiore-volgare* il romanziere.

⁽²⁾ Ecco perchè i drammi storici dello Shakespeare acquistano una speciale importanza nel Romanticismo.

Stuarda dell'Alfieri, la *Ricciarda* del Foscolo potevano pretendere il titolo di tragedie storiche, così come l'*Adelchi* ed il *Carmagnola*: ma restava anche facile ai romantici opporsi a queste pretese, osservando che in esse di storico non v'erano che i nomi: perchè l'azione era svolta allo stesso modo ideale delle tragedie classiche ⁽¹⁾; mentre lo Shakespeare aveva fatto precisamente il contrario, trattando la materia classica con lo stesso senso di viva realtà della materia moderna.

E pure il Foscolo credeva di arrecare un gran colpo alle teorie manzoniane quando osservava che anche il *G. Cesare* ed il *Coriolano* dello Shakespeare si dovevano chiamare tragedie storiche. Questo non avrebbero negato i romantici (e tanto meno il Manzoni, che doveva ideare una tragedia dalla storia di *Spartaco*) ma oltre al fatto innegabile che la storia moderna, come quella che ci interessa più da vicino è la storia per eccellenza tale che può interessare la massa, un altro fatto importante sotto l'aspetto artistico militava a favore dei romantici seguaci della storia moderna: i personaggi della storia romana s'erano omai così stereotipati, retoricizzati attraverso la secolare concezione umanistica (tratta da fonti come Livio, Tacito, Plutarco, ecc.) che i drammi del seicento e del settecento li avevano omai esauriti. Invece la storia e la cronaca medioevale e moderna dei comuni e delle signorie presentava degli uomini più complessi, più umani, non tutti posti in piena luce: ma un po' nobili e un po' volgari, non senza il senso del mistero: caratteri insomma colti nella realtà della vita, senza prevenzioni d'arte.

Si capisce quindi perchè il romanticismo, che si rivolgeva a nazioni moderne, abbia preferito per ragioni pra-

(1) Cioè di nuovo in quelle tragedie non v'era altro che il soggetto moderno, ma non lo spirito di trattarlo.

tiche ed estetiche la storia moderna, ed abbia studiato piuttosto lo Shakespeare che Sofocle.

Ma il Foscolo non capiva queste ragioni e polemizzava alla cieca con il Goethe, lo Schlegel ed il Manzoni.

Comincia con l'assalire il Goethe: gli spiace che questo tedesco si faccia provocatore di questioni letterarie in Italia, questioni letali alla nostra tradizione letteraria. Che cosa sono, si domanda stizzito il Foscolo, questi sogni metafisici, questi sistemi, queste scuole, questo criticismo?

L'olimpico Goethe viene tartassato così: « La impotente vanità di uno scrittore che vuol farla da poeta insieme e da critico e da antiquario, con la speranza che se gli altri meriti gli saranno negati dal mondo, uno, non fosse altro, gliene rimarrà ad acquetare alla meglio la sua impazienza di fama ». Poi si sdegna contro la nuova scuola drammatica « che pretende d'imporre certi non so quali limiti al genio. »

Comincia a mettere in opera le sue sottigliezze sofistiche ⁽¹⁾. Così se i romantici denominano per scuola vecchia e classica la tragedia de' Greci e de' Francesi e degli Italiani, il Foscolo oppone che queste sono tre scuole *al tutto distinte*, anzi spinge il suo relativismo fino a sostenere che tutte le tragedie di un solo autore sono diverse (in senso assoluto) l'una dall'altra.

Come si vede non è che un giuoco di parole ⁽²⁾. Sic-

(1) Che consistono nel condurre ogni affermazione dei romantici al suo estremo significato: cioè fino all'assurdo, per mostrare che è insostenibile: e siccome i romantici (come tutti i rivoluzionari) sono assoluti (dogmatici) nelle loro affermazioni, egli si trincerava dietro il relativismo sofistico (che è un'altra specie di dogmatismo).

(2) Infatti le tragedie dello Shakespeare sono sì diverse, ma, se io le riconosco come opera di un medesimo autore, vuol dire che hanno le caratteristiche fondamentali comuni: « Though each is individual through and through, they have, in a sense, one and the same substance: for in all of them Shakespeare represents the tragic aspect of life, the tragic fact. » BRADLEY, *Shakespearean tragedy*, p. 3:

come poi i romantici si facevano forti del nome dello Shakespeare, il nostro non vuol essere da meno, e polemizza servendosi tanto dell'autorità dello Shakespeare come di quella dell'Alfieri.

A proposito dell'Astigiano osserva: « Questo poeta, « senza ch'ei se l'abbia pensato mai, si vuole che appartenga e sia il corifeo della scuola chiamata vecchia. » Quanta ironia vorrebbe essere condensata in quell'inciso: « Senza ch'ei se l'abbia pensato mai » e quanta poca intelligenza critico-storica rileva invece ! « (L'Alfieri) « ...pare sia oggimai condannato all'oblivione perpetua » prosegue il Foscolo, lamentando che il Manzoni nel trattare le « anticaglie degli arzigogoli » unità di luogo, di tempi ecc., non citi mai l'Alfieri. Vero è che riconosce che le idee del tragico astigiano non si potevano accettare interamente: egli stesso le accetta per comodità di polemica, ma provvisoriamente.

Così quando vuol provare che le tragedie storiche non solo non sono superiori a quelle ideali, ma non possono mai essere buone, ricorre all'Alfieri: questi infatti aveva ben quattordici tragedie di soggetto classico: di storia medio-evale la sola *Rosmunda*, che, benchè di molto effetto alla lettura, eccitava sentimenti feroci ed orribili sulla scena. Anche la *Congiura de' Pazzi* ed il *D. Garzia* non si potevano mettere tra le tragedie migliori: e rifà con parole sue l'opinione dell'Alfieri: « parergli quindi « che gli annali dell'Italia moderna somministrassero « soggetti e caratteri sì sanguinosi, sì atroci, sì astuti, « che niuna forza della immaginazione potrebbe renderli « nobili ed interessanti, e chi volesse tentarlo dovrebbe « spargere sovr'essi tanto ideale sino a snaturarli e farli « parere uomini di altro secolo e d'altre nazioni. » ⁽¹⁾

E così tutta la storia italiana — senza esitazioni —

(1) Si allude naturalmente anche al Carmagnola !

veniva bandita per l'autore della *Ricciarda*, dai regni dall'arte sublime e ridotta a mendicare la vita in qualche romanzetto ove si trattasse di promessi sposi!

Ma anche a proposito del teatro tragico alfieriano c'era una difficoltà da superare: il *Filippo*: soggetto storico moderno, ed opera — lo riconosceva il Foscolo stesso — « popolare. » Perchè mai popolare? Perchè — avrebbe risposto un romantico — oltre ad essere una bella tragedia in sè, tratta anche un argomento moderno di vendetta e d'amore, più vicino alla coscienza popolare degli eroi di Roma.

Ma come ingenui sarebbero stati quei romantici! La ragion vera è scoperta dal Foscolo; la popolarità di quella tragedia deriva dal *rigore classico* con cui fu rimaneggiato il soggetto dal poeta!

Ma il *D. Garzia*, la *Congiura de' Pazzi*, mancavano forse di rigore classico? Non importa: il Foscolo prosegue imperterrito: « Un eroe popolare sulla scena, che « per arricchire foggia un testamento, un'eroina che s'in- « namora del palafreniere di suo marito, e poi ha rimorso « e finiscono per soffrirne la pena, per quanto parlino « nobilmente e pateticamente e filosoficamente, faranno « eccellenti drammi sentimentali, ma ridicola ogni tragedia. » Che nobile matrona quella tragedia!

Osserviamo ora come il Foscolo usi l'autorità dello Shakespeare proprio contro quelli che si vantavano suoi scolari.

Il Foscolo non poteva ignorare come i romantici in generale, e lo Schlegel ed il Manzoni in particolare, interpretassero lo Shakespeare: ma di questo non dice verbo ⁽¹⁾, o piuttosto dice sì qualche cosa, ma toccando soltanto gli aspetti più superficiali della questione, quando osservava:

(1) Mentre aveva pure esercitato la sua ironia sull'interpretazione che i romantici facevano dell'opera tragica dell'Alfieri.

« Shakespeare stesso quando trattava tragedie tratte
« dalle cronache d'Inghilterra vi riusciva, e rendevale
« interessanti per l'importanza che gli spettatori natural-
« mente davano a tradizioni nazionali, per l'esattezza
« con che sapeva delineare i personaggi reali di principi
« passati, per la varietà d'incidenti e di caratteri che
« v'introduceva, per la sua cognizione della umana na-
« tura, e soprattutto per il fuoco luminoso e continuo che
« la sua immaginazione ed il suo cuore ispiravano ne'
« suoi versi.... Ma nell' *Otello* e nell' *Amleto* e nel *Macbeth*
« dov'ei non si legava alla storia se non quanto bastava
« al suo intento, i caratteri sono sua invenzione e quindi
« più originali insieme e più veri, perchè vi contribuiva
« tutta l'umana natura. »

Il Foscolo vede qual'è il lato debole del dramma storico dei romantici, ma per voler *stravincere* fa uso di una logica empirico-sofistica, osservando che, poichè *Amleto* ed *Otello* sono caratteri più grandiosi dei *Riccardi* e degli *Enrici*, le tragedie d'invenzione sono sempre superiori a quelle storiche: ragionando allo stesso modo i romantici potevano ritorcere: che poichè *Enrico V*, *Falstaff*, *Riccardo III* erano personaggi più vivi di *Coriolano*, di *Antonio*, di *Cesare*, le tragedie tratte dalla storia moderna erano sempre superiori a quelle tratte dalla storia romana.

Il Foscolo tentava di confutare la scuola romantica come quella che metteva in rima le cronache ed i capitoli di storia nella loro nudà e disadorna realtà, senza servirsi della fantasia (ideale): e non vedeva che i romantici si facevano forti anche dell' *Amleto*, del *Macbeth*, del *Re Lear*, quando osservavano ai seguaci della tragedia dignitosa di stile classico, che anche da una novella d'amore e di gelosia di un moro per una veneziana il genio poteva trarre argomento d'altissima tragedia.

Ma il nostro prosegue esaminando l' *Otello*, per mo-

strare che le sue bellezze sono dovute in gran parte all'aver violato la verità storica (¹). « Il suo genio infondeva alle larve della sua mente forme e vita ed anima potentissima e tutte le illusioni della realtà: e se ben si considera il suo dramma della *Tempesta*, parrebbe che avesse anche il privilegio di creare dal nulla. »

Ben detto, ma dove è andato a finire l'Alfieri con il suo rigore classico e la sua teoria che il nuovo in arte non è che l'antico manipolato con qualche diversità nei particolari, e che la tragedia deve trattare solo di soggetti che per la loro fama secolare predispongono già il pubblico all'ammirazione?

Il Foscolo si ostinava a non voler comprendere la differenza che i romantici vedevano tra l'arte dell'Alfieri e quella dello Shakespeare: dà dei buoni giudizi sull'opera del tragico inglese, ma non capisce lo spirito nuovo che animava la « questione shakespeariana », come veniva posta dalla critica letteraria del tempo.

E pure fino dal 1811 il *Giornale Italiano* lo aveva avvertito: « Maggior campo di gloria si aprirà forse al nostro autore se, abbandonando i mitologici argomenti, rivolgerà il suo ingegno a quelli che trarre si possono dalla storia ». Ma il Foscolo scrisse la *Ricciarda*, osti-

(¹) Il Foscolo dopo aver notato che Venezia per gli Inglesi contemporanei dello Shakespeare era il regno meraviglioso come quello delle favole, e che era contro la realtà storica il fatto di un *moro* comandante supremo, prosegue: « Adottò un eroe mezzo barbaro perchè la virtù in siffatto stato della società sono realmente schiette, ardite, generosissime, e le passioni profonde, impazientissime e veementi: mentre l'età, il candore e l'anima confidente e l'amore dell'eroina veneziana, che per maritarsi ad un siffatto individuo sacrifica ogni cosa e trova la morte, fanno col carattere del marito un contrasto che provoca ad ogni tratto la pietà ed il terrore, ma nessun sentimento d'odio per Otello, nè di disprezzo per Desdemona; e tutta l'avversione nostra concentrasi sopra il carattere di Jago, al quale nel tempo stesso, siamo costretti a dare una parte della nostra ammirazione, per la lenta, profonda, efficacissima arte e quasi più che umana, di maturare e consumare il suo tradimento infernale. »

nandosi ai rigori del classicismo: e poi chiamava pedanti i romantici: oppure faceva dell'ironia su quei giovani che « cavalcando i destrieri nuvolosi di Odino... rom-
« pono lance in onore della *Poésie romantique* » ⁽¹⁾, e chiamandoli ancora metafisiceggianti che spaziano nelle regioni novissime trascendentali del sublime, del grande, del bello ideale, ⁽²⁾ e compativa il Di Breme come un entusiasta in buona fede d'ogni cosa trascendentale e forestiera.

Non ci dobbiamo stupire se i romantici cattolici alla fine lo giudicarono abbastanza severamente [così il Cantù e il Tommaseo]. Più simpatia destò nel campo dei romantici *democratici*.

G. Mazzini, ad esempio, arrivava ad ammirarne de' pregi anche un po' immaginari, come: « l'indipendenza da tutte le autorità fuorchè dall'eterna natura », che veramente il Foscolo non ebbe. Riconobbe però che il Foscolo « faticò sull'orme del pensiero moderno, ma s'ostinò « alle forme greche: ebbe troppe credenze vecchie sull'umana natura, non ebbe fede nell'Ideale, con le sue « dottrine ondegianti tra il fatalismo ed il materialismo: « non aveva una credenza complessiva e religiosamente « coordinata: ogni tempo ha le sue idee: i pochi anni « che ci separano dagli anni del Foscolo segnano il limite tra due età radicalmente diverse. »

Concludendo, il Foscolo ammira l'Alfieri, ma riconosce i difetti della sua estetica, nè pure nell'*Ajace* si può chiamare un alfieriano: s'avvicina più tosto (ma non intenzionalmente) al Monti. Manca di una vera concezione tragica; nelle sue tragedie introduce dei caratteri più sentimentali, più moderni di quelli alfieriani.

(1) Nel *Gazzettino del bel mondo*.

(2) Quando torna conto, i romantici vengono accusati di essere troppo attaccati alla realtà, oppure di essere troppo ideali, metafisici.

Più notevole è invece il suo atteggiamento verso lo Shakespeare ed i romantici. Vediamo intanto che omai la questione romantica è unita al nome del grande tragico inglese.

Anche il Monti ammirava il tragico inglese: ma la sua era un'ammirazione ingenua, senza nessuna intenzione critica, o polemica contro il romanticismo. Il Foscolo invece opponeva già — per quanto non apertamente — la sua interpretazione dello Shakespeare a quella dei romantici seguaci del drama storico. Volendo dimostrare che essi non avevano nessun diritto di proclamarlo loro autore e maestro, s'ostina a giudicarlo dallo stesso punto di vista dal quale giudicava l'Alfieri: sostenendo che anche il tragico inglese creava i *caratteri* d'immaginazione, senza soverchi scrupoli per la storia. L'Alfieri e lo Shakespeare accomunati in nome di quello che per il Foscolo era *idealismo* (e per noi *retorica*), ecco a che cosa ci porta la critica del nostro autore. ⁽¹⁾

(1) Che così è riuscito ad esprimere un parere sullo Shakespeare tutto contrario a quello del Pindemonte.

PARTE QUARTA

LO SHAKESPEARE
NEL ROMANTICISMO ITALIANO.

I.

Riassumiamo brevemente le caratteristiche della letteratura shakespeariana in Italia prima del romanticismo. Anzitutto tra i settecentisti dobbiamo distinguere quelli di tutta la prima metà: i settecentisti *puri* che non ebbero nessun sentore del movimento romantico e giudicarono lo Shakespeare ingenuamente, senza nessuna prevenzione di scuola, solo obbedendo ai gusti letterari del tempo. Tali il Conti, il Rolli, il Maffei, il Quadrio, il Pignotti.

Un posto a parte occupa il Baretti con la sua polemica contro il Voltaire. Il Vico potrebbe segnare il passaggio a quelli che con termine generico chiamerei pre-romantici. Nomino il Vico perchè il Croce scrive che il filosofo scopritore della teoria storica della « barbarie ritornata » avrebbe meritato d'incontrarsi col genio di G. Shakespeare, che forse egli solo, a quei tempi, era in grado d'intendere a pieno. ⁽¹⁾

Con tutto il rispetto per il Vico, mi pare che il suo chiaro commentatore aumenti così l'importanza intrinseca del suo sistema, come la modernità.

Il Croce, che giustamente parla di tanti residui di concezioni illuministiche nell'opera del Kant, poteva ancora vedere nella *Scienza Nuova* il prodotto — pur sempre

(1) *La filosofia di G. B. Vico*, p. 227 (Bari, Laterza).

mirabile — delle concezioni filosofiche del tempo: chè ogni filosofo, come ogni poeta, è sempre figlio del suo tempo, e neppure il Vico resta un prodotto inesplicabile nella storia del pensiero umano. ⁽¹⁾

Quindi io non direi che il Vico « poteva intendere a pieno lo Shakespeare »: se quel « a pieno » vuol dire: intendere in modo perfetto, cioè come noi intendiamo. Nessuno può precorrere i secoli nell'intendere gli autori: la nostra concezione della tragedia dello Shakespeare è possibile soltanto perchè è stata elaborata dal romanticismo, da quel romanticismo di cui il Vico sarà stato benissimo uno dei precursori, ma che non avrebbe raggiunto mai l'importanza capitale per lo sviluppo del pensiero europeo, se si fosse fermato alle « dignità » della *Scienza Nuova*.

Il Vico ha superato i suoi contemporanei nell'intendere Dante: ma il suo giudizio che era peregrino nella prima metà del settecento, portato nel primo trentennio dell'ottocento, avrebbe fatto una ben meschina figura. Quale critico romantico infatti si sarebbe accontentato di scrivere che la Divina Commedia « si deve leggere « per tre riguardi e d'istoria de' tempi barbari d'Italia, « e di fonte di bellissimi parlari toscani, e di esempio di « sublime poesia. »?

Venendo più vicini allo Shakespeare, troviamo nel Vico: « La tragedia caccia fuori in iscena odi, sdegni, collere, « vendette eroiche, ch'escano da nature sublimi, dalle « quali naturalmente provengono sentimenti, parlari, « azioni in genere di ferocia, di crudezza, di atrocità « vestita di meraviglia. »

(1) Una della lacune, anzi la principale, nello studio del Croce, è appunto quella di aver troppo astratto il suo autore dal secolo suo. Con questo i meriti del Vico non restano diminuiti. Anche i più grandi intelletti sono figli del loro tempo. Creazioni originali nel senso assoluto della parola non esistono.

Questo può avviare ad intendere lo Shakespeare, ma non può passare per una interpretazione *a pieno* dell'arte del tragico inglese.

Del resto, sostituiamo a Dante ed all'Italia, lo Shakespeare e l'Inghilterra: tale suonerebbe il giudizio che il Vico, con ogni probabilità avrebbe dettato, se avesse conosciuto il tragico inglese: « Quello che è più proprio « della sublimità di Shakespeare egli fu la sorte di nascere « grande ingegno nel tempo della spirante barbarie dell'Inghilterra. »

Come *storico* il Vico giudica bene — sebbene troppo sommariamente — ma come critico letterario mi si permetta di dire che è insufficiente. L'opera sua, torno a ripetere, può giovare al critico letterario, ma non è critica letteraria: i suoi giudizi non trovano mai il vero valore artistico di un'opera d'arte: nel giudicare di valori estetici non ne' loro presupposti storici ma nel loro essere, il Vico non superò in nulla il suo tempo, che fece uso ed abuso nell'aggettivo sublime parlando di minimi, di mediocri e di grandi, perchè non aveva ancora saputo comprendere a pieno — e paragonare tra loro — i valori artistici delle opere letterarie. Basta osservare il repertorio degli aggettivi che servivano per definire un lavoro letterario nel settecento dal Muratori al Monti, per capire come non si fossero ancora usciti dai cancelli della retorica.

Certo il merito del Vico è quello di aver fatto il più grande sforzo filosofico per far uscire letterati dalla retorica: ma di questo merito egli non ebbe intera coscienza, perchè solo noi moderni possiamo constatarlo ⁽¹⁾ e vedere come con la scoperta del vero « Omero » ha illu-

(1) E questo è il merito principale del Croce: mostrare come l'opera del Vico fu feconda non tanto per una pseudo filosofia della storia basata sui ricorsi, quanto per l'estetica.

minato tutta la natura intima della poesia: perchè, quando noi sappiamo giudicare un poeta da un punto di vista storico corretto, abbiamo la facoltà di giudicare altrettanto bene tutti e quanti i poeti così antichi come moderni.

Il Vico stesso, dopo aver scoperto il vero Omero, ha scoperto il vero Dante: non poteva tardare lo scoprimento del vero Shakespeare. Ecco così spiegato il « trionfio » Omero-Dante-Shakespeare che tanto spesso incontriamo sulla fine del settecento.

Le idee di cui fu primo banditore il Vico portarono anche una novella ammirazione per la poesia religiosa in genere, e per quella biblica in ispecie ⁽¹⁾, come quella che è originale, primitiva, spontanea, naturale, non senza magnanimità barbarie.

Questo ci spiega come in Italia l'ammirazione per il Milton ed il Klopstock accompagni l'ammirazione per lo Shakespeare.

Il *Saul* dell'Alfieri è un frutto di questa tendenza letteraria, e per questo ingenuamente risente alcunchè dell'arte del tragico inglese, come vogliono i critici dal Sismondi allo Zumbini.

E non si deve trascurare un'altra conseguenza delle idee che chiameremo vichiane, nel romanticismo europeo e specialmente germanico ⁽²⁾.

Quando si concepisce la poesia come un frutto della fantasia opposta al razioscinio, che si sviluppa specialmente nelle età primitive, barbare, si comprende perchè la tragedia caccia fuori sulla scena vendette eroiche, azioni in genere di ferocia, di crudezza, di atrocità.

⁽¹⁾ Così lo Herder che — senza conoscerlo — amplia e continua il Vico, scrive una dissertazione *Dello spirito della poesia ebraica*.

⁽²⁾ Conseguenze che storicamente non si possono far dipendere dal Vico, che era ancora sconosciuto.

Siccome il romanticismo voleva « vivere » la poesia; voleva cioè che tutta la vita del poeta e la sua personalità stessa fosse una poesia vivente ed operante tra la prosa del mondo filisteo, che l'arte considera come un semplice svago, volle trasportare anche nella vita dei poeti la fantasia con il suo corteggio: magnanimità feroce, crudezza eroica, violando la morale tradizionale con la stessa serenità con cui violarono le già venerande unità drammatiche ⁽¹⁾.

II.

Dunque il Vico apre la strada ai preromantici: se i giudizi sullo Shakespeare tra i settecentisti puri sono abbastanza uniformi e sicuri, tra i preromantici cominciano a diventare incerti e contraddittori, come incerta e contraddittoria è la loro mente, che da un lato era stata educata secondo i canoni illuministi, dall'altro era stata pur penetrata da quel moto di rinnovamento intellettuale e sentimentale che, venendo dall'Inghilterra e dalla Germania, avevano trovato terreno fertile anche nelle nazioni latine.

Come preromantici noi consideriamo anche il Verri, il Monti ed il Foscolo: chè preromantico in realtà non vuol dire amico del moto romantico quale storicamente si è manifestato da noi nel secondo decennio dell'ottocento. È noto anzi che i più accaniti nemici del romanticismo vero e proprio furono appunto i preroman-

⁽¹⁾ Si arriva così al Sigfrido wagneriano: « Seguire le ispirazioni del mio cuore, tale è la mia legge suprema: ciò che io faccio nell'ubbidire al mio istinto è quello appunto che io debbo fare. Questa voce è per me benedetta o maledetta? Non lo so: ma io mi abbandono a lei e non mi sforzo mai di operare contro la mia volontà. » Questa concezione della poesia delle età eroiche (nel senso vichiano), ci conduce al poeta eroe nel senso romantico quale lo intendevano la Staël, l'Hugo, il Carlyle.

tici, cioè quei letterati che negli ultimi decenni del settecento accolsero con entusiasmo le idee nuove propugnanti una letteratura di spiriti e di forme moderne, per mostrarsi invece nel secondo e nel terzo decennio dell'ottocento⁽¹⁾ ostili a quei romantici che portavano le loro idee stesse alle ultime e logiche conseguenze, tanto da apparire dei classicisti: ma è chiaro che classicismo non esistette fino a che venne il romanticismo a provocarlo e determinarlo, e definirlo per antitesi.

In questo periodo giudizi sistematici sullo Shakespeare non esistono più: ogni letterato esprime il suo giudizio personale cercando soltanto di enunciare precisamente il contrario di quanto sosteneva la scuola rivale.

Scrittori preromantici come il Cesarotti ed il Carmignani, sono uniti — almeno per quanto importa alle nostre ricerche — da una nota comune: l'ammirazione per le tragedie del Voltaire⁽²⁾. Il signore di Ferney è il tragico per eccellenza, sia per l'*invenzione*, come per la *disposizione* e l'*elocuzione* per dirla con termini retorici.

Il Cesarotti si vantava ostentatamente di non aver pregiudizi nell'ammirazione delle tragedie greche⁽³⁾, ma non nutriva nè pure una esagerata ammirazione per lo Shakespeare: perchè che cosa era mai questo tragico di fronte al Voltaire? Ad esempio il *Cesare* del tragico inglese non era altro che la storia versificata della rivoluzione di Roma, cominciando dalla congiura contro Cesare fino alla morte di Bruto: « Siccome questo dramma « — conclude imperterrito il Cesarotti — non ha verun

(1) Anche prima naturalmente, cominciò questa lotta.

(2) Io non so come il Galletti possa sostenere: «Il gusto teatrale vero e schietto degli Italiani somiglia, contro tutte le affinità di razza, assai più a quelle del popolo inglese che del francese.» (*Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel sec. XVIII*).

(3) Dichiarando che una sterile compassione è tutto il frutto che si ricava dai tragici greci.

« merito nè per l'invenzione, nè per la regolarità e l'artificio della condotta, così non può paragonarsi agli altri due ». (1)

Alla fine però anche il Cesarotti riconosce qualche merito nel nostro tragico, per l'entusiasmo ed il fuoco del suo stile, concludendo novellamente nella trita definizione del genio dello Shakespeare (2).

Più acuto si mostra il Carmignani nella sua *Dissertazione critica sulle tragedie di V. Alfieri* (1806), dove troviamo questa affermazione: « Il paragonare tra loro Alfieri e Shakespeare è un avvicinare cose essenzialmente contrarie, un paragonare le opere dell'arte con quelle della natura ».

È la solita concezione settecentesca dell'arte opposta alla natura, ma è la prima volta che troviamo nettamente contrapposto il nostro tragico a quello inglese, mentre come abbiamo già visto, non erano mancati quelli che nell'Alfieri vedevano uno Shakespeare di maggior buon gusto.

« Lo Shakespeare è natura — dice il nostro critico. — Tutto è disordinato, tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande nel tragico inglese. La sua immaginazione non ha altri limiti che quelli della natura, cui sembra più dominare che imitare. Egli si getta negli spazi immensi di un meraviglioso che soggioga, atterrisce ed annichila ».

Ma anche per il Carmignani il poeta tragico moderno più degno di imitazione è il Voltaire, che ha sullo Shakespeare la superiorità del buon gusto.

Tra i poeti italiani più ancora dell'Alfieri è il Meta-

(1) Vedi Parte prima, p. 21.

(2) « Le produzioni di questo genio rozzo e grande sono come il colosso di *Nabucco*, composto non meno dei più preziosi che dei più vili metalli ed accozzati insieme senza ordine con un bizzarro contrasto. » (*Opere*, vol. XXXIII).

stasio quello che ostacola presso i letterati « conservatori » l'ammirazione per il tragico inglese.

Difensore accanito dell'Alfieri si mostrò G. Marrè. Questo professore di diritto nell'Ateneo genovese aveva il 1817 pubblicato una tardiva risposta alla dissertazione del Carmignani che cercava non senza acume critico e facilità polemica, di ridurre a minori proporzioni la figura artistica dell'Alfieri.

Il Marrè ritentò ancora la difesa apologetica dell'Astigliano, quando la Reale Accademia delle Scienze di Torino bandì un concorso (1819) per un saggio critico sopra l'Alfieri, prescrivendo che si dovessero esaminare i giudizi di un celebre critico tedesco (lo Schlegel), che aveva fatto delle opere del tragico italiano una rigida censura: « E siccome alcuni di questi giudizi derivano da un certo suo (dello Schlegel) nuovo sistema sull'arte tragica, converrà penetrare più addentro nei giudizi sui quali si fonda ». ⁽¹⁾

Insomma la Reale Accademia voleva un lavoro apologetico e polemico: una difesa dell'Alfieri ed una vigorosa offensiva contro le teorie romantiche sulla tragedia. Ma siccome lo Schlegel aveva fondato la sua teoria drammatica sulle opere dello Shakespeare, il Marrè si trova costretto a dirigere i suoi colpi contro la causa prima di tanto scandalose opinioni letterarie.

Così per la prima volta vediamo che l'ammirazione per l'Alfieri diventa un ostacolo alla comprensione dell'arte shakespeariana. Questo era effetto non solo di miopia intellettuale, ma anche di spirito di reazione contro i romantici, che si fanno forti dell'autorità del tragico inglese per combattere le ammirazioni letterarie dei padri. Ora lo Shakespeare è segnacolo e vessillo

⁽¹⁾ Così il testo del concorso.

contro i battezzati dalle tre sante unità pseudo-aristoteliche, ed il giudizio intorno all'opera sua non può essere più sereno.

Tornando al Marrè, egli trova che la tragedia migliore è quella di tipo classico, cioè quella propria dei francesi e degli italiani. « Gli Spagnuoli e gli Inglesi rimasti nelle tenebre vagarono senza guida fra balze e dirupi e spesso si avvoltolarono nel fango. » Quanto allo Shakespeare, come poter stimare un poeta che non si era proposto nessun alto fine artistico? « Commediante di professione era intento a ritrar profitto dalle sue rappresentazioni — per questo non seppe creare che lavori imperfetti e deformi » (1).

Dovendo esaminare il teatro romantico si rivolge senz'altro allo Shakespeare che ne era il corifeo, e quanto lo Schlegel trova da lodare altrettanto il nostro biasima e vitupera, gridando allo scandalo per i suoi difetti, i suoi errori, i suoi anacronismi, le sue sconvenienze. « Basta considerare — scrive il Marrè — la scena del becca-
« morti nell' *Amleto* tanto vantata dal critico tedesco. Un
« cumulo di sciocchezze e di sconvenienze... ».

E così continua stemperando in prolisse pagine la sua verbosità contumeliosa (2).

Non bisogna credere però che l'ammirazione per l'Alfieri costituisse un reale ostacolo alla diffusione del teatro shakespeareano tra noi, per la semplice ragione che questa ammirazione non fu mai tanto forte da velare le deficienze estetiche dell'Astigiano. Anche nel campo dei nemici dei romantici le lodi incondizionate all'arte

(1) Era questo forse nel Marrè un erudito ricordo del *Plauto* oraziano: *Gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc — Securus, cadat an recto-stet fabula talo*». Libro II, Epist. I, v. 175-176.

(2) Concludendo che lo Shakespeare — lungi dallo stabilire un nuovo sistema d'arte tragica e di fondarlo sopra ragionati principj, — non gli diede altra base che l'ignoranza e la barbarie del tempo.

dell'Alfieri ⁽¹⁾ sono rare: il gusto letterario, anche tra i più retri, aveva omai subito un profondo mutamento.

Così F. Benedetti, scorrendo intorno al teatro italiano (1817-18), mentre si mostra molto parco lodatore dell'Alfieri, e grande ammiratore del Voltaire e del Metastasio, non sa ammirare le bellezze dello Shakespeare. « Che diremo poi — domanda con l'enfasi caratteristica dei letterati della sua tempra — di quegli sconsigliati che si danno ad imitare le stravaganze degli stranieri?.. « Imitano costoro Shakespeare?... » e qui snocciola il solito rosario sugli errori, sulle stramberie, sulle volgarità, sulle contraddizioni shakespeareane: « Saranno queste « delizie per gli Inglesi, per i Tedeschi e per i popoli tutti « settentrionali, ma a noi che abbiamo un sentimento « più delicato del bello, che amiamo d'imitare la nobile « e non la greggia natura, tale abuso di fantasia, tali « inverosimiglianze e dirò pur francamente tali indecenze, « non ben si confanno ». Sia lodata la franchezza!

Minori sdegni verso lo Shakespeare avrebbe certo mostrato il Pagani-Cesa, se non si fosse proposto nelle sue considerazioni sopra il teatro tragico italiano, di confutare animosamente le teorie dello Schlegel.

Egli stesso confessa di attingere notizie e giudizi sul teatro inglese dal Marmontel e dalle « *Lettres critiques* » del Le-Blanc. ⁽²⁾ Non ci meraviglieremo quindi se trove-

⁽¹⁾ Cioè sotto l'aspetto puramente estetico, e non politico-patriottico: chè in questo l'Alfieri trovò costanti ammiratori, ma forse più tra i romantici che tra i classicisti.

⁽²⁾ Il Bettinelli, che aveva già scritto questo epigramma: *A un parziale pel teatro inglese*, « Dirò con voi, signore, — che Scespir è un autore — mirabile immortale, — divino originale — gran tragico, ma poi — che dir d'un gusto tale, — e che pensar di voi? » nella prefazione alle sue opere scriveva: « Assaporisi dunque (lo Shakespeare) in Inghilterra quanto si vuole, ma non venga in Francia a guastar l'indole della lingua, il teatro, lo stile, già troppo alterati da tant'altri scrittori Inglesi, messi in credito da Voltaire.... e divenuti esemplari del nuovo scrivere de' Marmontel.... e di tali altri accusati.... di quel gusto oltramarino che.... ottenne il nome di Anglomani ».

remo pappagallescamente ripetuto che lo Shakespeare è figlio della natura « educato in mezzo a circostanze politiche straordinarie fra l'ignoranza, la superstizione, i lumi nascenti in una nazione energica, pensante, feroce ».

Però non chiude gli occhi ostinato, alle bellezze dello Shakespeare, purchè non si accenni allo Schlegel, perchè il grande tragico inglese era un romantico in buona fede « a cui mancava l'esperienza di un uditorio educato « e l'ammaestramento procedente da molti tentativi dell'arte ⁽¹⁾. E pure univa a molte stravaganze — ora imperdonabili — anche molta espressione di sentimenti « delicati ».

E speriamo che non per odio contro i Romantici contemporanei egli si sia chiesto: « Chi saprà persuadersi « che Schiller superi o pareggi Shakespeare ne' suoi « grandi effetti? » ⁽²⁾.

Questo non era un giudizio dato a caso, chè il nostro critico conosceva la letteratura tedesca meglio di quella inglese.

L'editore del Pagani-Cesa, in una lunga lettera polemica vantava come merito singolare di questo letterato l'aver scoperto gli errori e la malafede che s'annidano — a detrimento delle lettere italiane — negli scritti dello Schlegel tradotti dal Gherardini; osservando ancora che il Gherardini stesso aveva saputo scorgerli, solo imperfettamente, altrimenti non avrebbe tradotto quell'opera.

Il caso del Gherardini è infatti abbastanza curioso. Quando egli — non romantico — presentò al pubblico italiano la traduzione di quella che doveva diventare la bibbia del nostro romanticismo — ebbe certo un vago

(1) I nostri letterati credevano che gli Inglesi durante il regno di Elisabetta fossero ancora, in fatto di civiltà, parenti non molto lontani degli Zulù.

(2) Abbiamo visto che anche il Monti esprimeva un giudizio consimile. Tra i nostri romantici solo il Manzoni seppe ripeterlo. Tutti gli altri, anche il Mazzini, compresero di più lo Schiller.

sospetto che le idee schlegeliane potevano servire d'appoggio a teorie pericolose, e cercò di dare il contravveleno del testo nelle note, dove il lettore italiano avrebbe imparato ad osservare con la dovuta cautela i giudizi del critico tedesco, ed avrebbe ammirato il patriottismo del traduttore che difendeva l'Alfieri ed in generale tutta la letteratura italiana un po' bistrattata dallo Schlegel. Così, ritenendo esagerata l'ammirazione di questi per lo Shakespeare — dopo aver fatto una lunga enumerazione delle fonti italiane dei drammi shakespeariani, dichiara a mo' di conclusione che per considerare i difetti di questo tragico si richiederebbe più spazio che a metterne in luce i lati buoni, tanto è l'orpello ed il loto, che pur sfuggono allo sguardo dello Schlegel, che si ostina a considerare il tragico inglese come un autore perfetto.

Un altro che come il Gherardini, pure giurando di trovare nei classici dei modelli inarrivabili, ed eternamente imitabili quanto all'arte, quanto alla materia concedeva che dovesse indulgere ai gusti del tempo, dico il Giordani, si trovò in una condizione che ricorda molto quella del traduttore dello Schlegel. Egli tradusse infatti per il primo numero della « Biblioteca italiana » il discorso della Staël sull'utilità delle traduzioni ⁽¹⁾ (1816). Insisteva la Staël specialmente sull'utilità d'una traduzione dello Shakespeare, ricordando l'esempio della Germania. Il Giordani poi, nel numero successivo della rivista scrisse un articolo a difesa della letteratura nazionale, avvertendo severamente: « Noi non consentiremo giammai che si portino teatri stranieri nelle nostre città ».

(1) Questa rivista si proponeva di far conoscere agli Italiani la letteratura tedesca perchè così si convincessero che lo scettro della letteratura era loro sfuggito di mano, ed i letterati nostrani deponessero la loro superbia ritrosa verso quanto era straniero: quanto alla letteratura inglese, il giornale affermava che gli Italiani non conoscevano che i nomi di qualche illustre veterano, che non si poteva non sentir citare.

Però due anni dopo, scrivendo ad un suo discepolo, gli consigliava: « Legga il teatro di Shakespeare che « mi pare un nuovo mondo drammatico, e come in un « nuovo mondo trovo di tutto; grandissime bellezze e la « sua parte di miserie. Ma bisogna confessare che le sue « bellezze sono grandi e nuove ».

A questo punto possiamo mettere anche i giudizi del Niccolini e del Cattaneo. Le loro teorie letterarie provenivano da quella scuola *nazionalista* che pure ammettendo come necessaria la novità e la modernità anche nella letteratura italiana, voleva che questa rimanesse sempre tale, con quelle caratteristiche che fino dalla letteratura romana le erano rimaste impresse: teorie *nazionaliste* che fiorirono specialmente in Toscana ed alle quali si riconnette il movimento letterario del Carducci.

Il Niccolini, ostentando la serenità di una persona superiore alle piccole beghe letterarie tra classicisti e romantici nella sua lezione accademica « Della imitazione nell'arte drammatica » (1828), non lesina i suoi elogi all'arte dello Shakespeare ⁽¹⁾; con un metodo che non è nuovo egli assale i romantici, facendosi forte dell'autorità del grande tragico: « A coloro che credono difendere le loro stravaganze coll'autorità dello Shakespeare, « noi mostreremo come egli in mezzo a tanti eventi poté « serbare l'unità d'azione necessaria a quella di sentimento ». Veramente egli non mostra o dimostra nulla, ma s'accontenta di ripetere con un maggior numero di parole il concetto già espresso: cioè che lo Shakespeare in una grande molteplicità di persone e di avvenimenti, in quei grandi spazi che talvolta colla felice rapidità dell'aquila misura, conserva l'unità di sentimento: non così invece i suoi imitatori. Ma anche lo Shakespeare ha i suoi difetti nella forma: mentre cioè le sue idee e le

(1) La sua guida in questi giudizi è il Guizot.

sue passioni sono semplici e vere in se, la sua espressione è tormentata e lavorata: v'è insomma una *retorica* nello Shakespeare: retorica che egli nega — non ostante la sua ammirazione per l'altissimo poeta — che possa essere tollerata dagli Italiani.

Senza voler troppo sottilizzare sulle parole, l'affermazione del Niccolini ha molta parte di vero, specialmente per noi italiani abituati all'espressione classica precisa e *metodica*, anche ne' secentismi. Ma questa caratteristica dell'arte shakespeariana (dovuta in parte alla natura del poeta stesso, in parte al tempo) è un difetto minimo in confronto dei pregi: ma difetto minimo per noi che nel giudicare della forma nelle opere letterarie abbiamo concezioni molto meno pedanti che nella prima metà dell'ottocento, specialmente tra cultori dei classici come il Niccolini.

Minore ammirazione per lo Shakespeare mostra nel « Discorso sull' *Agamennone* d'Eschilo. » Egli voleva dimostrare che la tragedia greca è superiore a quella moderna, perchè mentre in questa i fatti umani appaiono spicciolati, e siccome individualità disgiunte e stanti ciascuna di per se, nei tragici Greci i fatti si ricompongono in un sistema. Non si salva da questa inferiorità nè pure lo Shakespeare.

Il Niccolini a proposito delle Furie nell' *Oreste* di Eschilo aveva notato che il tragico greco aveva un vantaggio sull'autore del *Macbeth*, perchè mentre il popolo greco credeva nelle Furie, quello inglese non credeva più nelle streghe ⁽¹⁾. Nulladimeno a difesa dello Shakespeare si poteva osservare che le streghe si dovevano considerare come personificazioni dei desideri di Macbeth ⁽²⁾.

(1) E ciò non è vero.

(2) Anche questa interpretazione intellettualistico-simbolica delle streghe

Il Niccolini però non può negare che lo Shakespeare « allargando i tenebrosi confini dell'umana coscienza, ampliò di essa il dominio, e scorrendo più di quello che fece e potea Colombo sull'angusto nostro globo, ritrovò « nell'infinito del pensiero regioni delle quali ancora non « si sospettava, e in esse ci trasportò ». Riconosciuto questo, vuol toglierne il merito allo Shakespeare ragionando a questo modo: la maggiore raffinatezza che lo Shakespeare dimostra nell'analisi dell'animo umano — ignota agli antichi greci — non è un merito dell'artista ma del cristianesimo.

Certamente il cristianesimo allargò i confini dell'animo umano, ed in esso scopri plaghe ignote, all'antichità pagana, ma non tutti i tragici cristiani hanno saputo studiare l'animo umano come il tragico inglese, il che vuol dire che per trar frutto dalle nuove concezioni spirituali cristiane occorreva il genio.

Comunque, sia o non sia merito personale dello Shakespeare, il Niccolini in questo doveva pur trovare una indiscutibile superiorità del teatro moderno su quello antico, dove noi potremmo osservare, ritorcendo i suoi stessi argomenti, che non possiamo considerare come merito di Eschilo o di Sofocle o di Euripide la metodica subordinazione delle volontà individuali ad un potere superiore che informa l'esposizione degli avvenimenti tragici dove l'individualità dei personaggi scompare, perchè tutto ciò dipendeva dalla concezione speciale della vita che avevano i Greci, per i quali la volontà dell'individuo scompare di fronte alla divinità (¹).

del *Macbeth*, non regge più alla critica moderna, che considera le tre infernali sorelle come vere e proprie streghe nelle quali il popolo inglese credeva ancora.

(¹) Ammesso poi che questa concezione serva ad accrescere potenza d'interesse alle scene tragiche, mentre per me la tragedia moderna è superiore all'antica appunto perchè i personaggi tragici si staccano dal fondo uniforme

Così il Niccolini non approva l'affermazione di un critico inglese, il quale sosteneva che la possibile bellezza del carattere femminile non era stata veduta che come in sogno, prima che lo Shakespeare creasse Desdemona, Imogene, Ofelia, Miranda, perchè trova che il delirio di Medea che sta per uccidere i figli non è inferiore a quello della madre d'Arturo che nell'eccesso del dolore parla così amorosamente delle grazie del suo leggiadro pargoletto. ⁽¹⁾

Così dunque il Niccolini pure ammirando lo Shakespeare, lo giudica sempre secondo la concezione caratteristica del settecento, ostinandosi a vedere nella tragedia moderna delle ragioni d'inferiorità rispetto alla tragedia greca: ragioni di inferiorità che confermerebbero infine l'opinione di quei settecentisti che affermavano essere la religione ed il mondo pagano più suscettibile di ridursi a forma d'arte, del mondo cristiano.

Anche più conservatore si mostra il Cattaneo, che in fatto d'arte sostiene l'equilibrio tra l'antico e il moderno ma con una notevole preferenza per gli elementi letterari nazionali. D'altra parte non si deve dimenticare che il Cattaneo non era come il Niccolini un artista, quindi non ci stupiremo se i suoi giudizi sullo Shakespeare siano un po' limitati, più da scienziato che da letterato.

Il 1830, a proposito di un dramma storico, tratta sommariamente la questione allora assai viva del dramma « ideale » e di quello « storico » (chiamato anche schilleriano); osserva che lo Shakespeare aveva trattato positivamente ad un tempo i due grandi generi: « l'ideale » tragedia del cuore e della fantasia in *Giulietta e Romeo*, nell'*Amleto* e nel *Re Lear*, e la tragedia della

(rappresentato dal coro) ed agiscono ciascuno con la sua propria personalità intera, partecipando ciascuno con il suo fato tragico individuale alla tragedia totale.

⁽¹⁾ Nel *Re Giovanni*, atto terzo, scena quarta.

« memoria nella sequela dei Riccardi e degli Arrighi ». Però, nella prefazione alla raccolta de' suoi studi letterari (Milano 1846), mosso dagli eccessi dei romantici, si mostra un po' irritato con il tragico inglese: « il dio Shakespeare, il semidio Schiller », li chiama ironicamente, alludendo all'ammirazione sconfinata dei romantici.

Contro quelli che accusavano il classicismo alfieriano di trattare di avvenimenti e di religioni estranee alla vita moderna, ribatte: « Ricorrendo lo Shakespeare trovo « il sopra naturale scaturirvi tutto dalli incantesimi e « dalli spiriti della terra e del mare e altre tali reli- « que dell'era celtica, onde anche tra le fosse ed i teschi « d'Amleto non si leva fiammella di cristianesimo, nè si « potrebbe tampoco ritrarne di che fede il poeta si fosse ».

L'austero lombardo conclude concedendo alla gioventù di conoscere la « rabbuffata bellezza » dello Shakespeare, ma raccomandando soprattutto Sofocle, Virgilio, Racine.

Così da quelli che ho chiamato, in senso lato, preromantici, siamo arrivati fino al Niccolini ed al Cattaneo, cioè a quanti nutrivano in letteratura idee piuttosto conservatrici (culto dei classici, e della forma, misurata accoglienza alle idee straniere) in politica idee liberali e repubblicane, in filosofia una certa tendenza al positivismo: idee in gran parte derivate dall'Illuminismo e migliorate attraverso il contrasto con i romantici, che dell'Illuminismo sono invece, almeno esteriormente, nemici, in politica nutrono anche idee monarchiche, moderate, in filosofia hanno concezioni ancora religiose, in letteratura sono dei rivoluzionari, degli innovatori.

III.

Il 1815 veniva rappresentata a Milano la *Francesca da Rimini* del Pellico che piacque molto al pubblico se non ai critici, e fermò stabilmente la fama del tragico piemontese che già conosceva lo Schiller e lo Shakespeare, e quell'anno stesso, scriveva al fratello Luigi: « Ti ricordì l'effetto che produsse in noi la lettura di Shakespeare, di Schiller? come l'orizzonte si faceva più vasto di fronte a noi!... Quando io lessi la *Letteratura del Mezzogiorno* del Sismondi ed il *Corso Drammatico* dello Schlegel mi riaccesi dello stesso fuoco. » Lo stesso Pellico il 1818 nel secondo e nel terzo numero del *Conciliatore*, esaminando la dissertazione del Marrè sull' Alfieri, aveva modo di esporre le idee comuni a tutti i romantici intorno all'arte drammatica moderna, ostile a quella dei seguaci delle venerande unità.

Egli polemizzava servendosi dell'osservazione diretta dei fatti, contro tutti i ragionamenti più o meno logici dei classicisti: « Se l' *Otello* di Shakespeare co' suoi tanti personaggi e nessuna unità di luogo e di tempo, eccita pure compassione e terrore, ella è vera verissima tragedia, quanto se producesse gli stessi effetti con tre personaggi e tutte le autorità più venerande ».

Vediamo subito che i romantici considerano lo Shakespeare come il loro maestro e il loro autore: da lui si attinge l'autorità direi pratica, irresistibile per la sua efficace realtà contro i sostenitori della tragedia classica: egli solo basta contro tutta l'Antichità, il Rinascimento ed il Settecento.

Il 1816 il Berchet pubblicava la sua « Lettera semi-seria » dove troviamo subito un'affermazione di cosmo-

politismo letterario: « Omero, Shakespeare, Schiller sono « italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto, l'Alfieri ».

Quando poi accusa di vita retorica i «personaggi del teatro neo-classico, esclama ironico: « Ma viva dio quello « Shakespeare è un matto senza freno: traduce sul teatro « gli uomini tal qual sono, la vita umana tal qual è ».

Trova ancora, esaminando la storia letteraria del Bouterweck che il Medio-Evo con il suo spirito cristiano e cavalleresco ed amoroso è tutto riassunto nell'opera shakespeariana.

Il 1818 il Torti parafrasava in versi — nei « Sermoni sulla Poesia » — gli articoli che Ermes Visconti dettava nel *Conciliatore* per divulgare le idee romantiche. Così nel sermone secondo « *che l'imitazione dei classici vuol essere ragionevole ed acconcia ai tempi* » dopo aver consigliato gli italiani a lasciare le fole argive per trarre argomenti di poesia dalla loro storia nazionale, che così riuscirebbero interessanti a tutte le classi di cittadini, cita l'esempio dell'Inghilterra.

...Oh! come il mercatante e il duro
marin tutti del pari assorti stanno,
là verso i climi del gelato Arturo,
allor che lo Scozzese e Macbeth fanno
agghiacciar di ribrezzo e di spavento,
sul palco addotti dal maggior britanno.

Il 1819 usciva dai torchi di V. Ferrario un volumetto di sedici pagine in-8° di C. Porta e T. Grossi, intitolato *El romanticismo-sestinn*.

Difendere il romanticismo senza ricorrere all'autorità del maggior britanno era impossibile: quindi anche il nostro poeta milanese conclude il suo poemetto con una sestina dove l'arte dell'Alfieri — come rappresentante del classicismo — viene contrapposta a quella shakespeariana cioè romantica.

Ma via là, che la vaga che l'è vora,
 A senti la *Virginia*. On alter di
 Ghe vuj legg el *Macbeth*, se la me onora,
 Franc e sicur che infin la m'ha de di:
 Grazie Bosin, capissi, noccoralter....
 I smargiassad no me capponen d'alter.

Abbiamo fatto passare i nomi più noti del romanticismo lombardo senza trovare — oltre il solito entusiasmo comune a tutti i romantici — alcuna speculazione critica, alcun tentativo d'esegesi estetica che ricordi gli illuminati entusiasmi dei romantici tedeschi del cenacolo degli Schlegel, o di quelli dei romantici francesi intorno all'Hugo, e nè pure qualche studio che ricordi la serena e lucida ammirazione dei critici inglesi, come l'Hazlitt ed il Coleridge per il loro grande.

Veramente le due maggiori interpretazioni critiche del teatro shakespeariano nel nostro romanticismo sono quelle del Manzoni e del Mazzini, che pure arrivano a conclusioni diametralmente opposte, che servono ancora una volta a mettere in luce la grande diversità di teorie etiche, politiche ed estetiche delle due più grandi personalità del nostro risorgimento.

Manzoniano in arte possiamo considerare il Carcano, che il 1842 cominciava la sua nota traduzione, e veniva a conoscere G. Verdi frequentando il salotto della contessa Maffei ⁽¹⁾. Ebbe così modo di discorrere con il grande maestro intorno all'arte dello Shakespeare.

G. Verdi era proprio allora nel suo periodo shakespeariano: lodava il Carcano che aveva tradotto in prosa la scena del sonnambulismo di lady Macbeth, perchè in tal modo non restava in nulla diminuito l'effetto ⁽²⁾, e chia-

(1) Vedi R. BARBIERA: *Il salotto della Contessa Maffei*.

(2) Ma poi il Carcano, seguendo il consiglio di parecchi amici, credette meglio nella sua traduzione adoperar sempre il verso sciolto, perchè gli pareva che questa vicenda di prosa e verso mal corrispondesse alla delicata armonia della nostra bellissima lingua.

mava con lombarda bonarietà lo Shakespeare: il « papà di tutti », il poeta che insegnava ad « inventare il vero ».

Della cura posta dal Verdi nello studiare l'arte shakespeareiana abbiamo una prova nelle lettere scambiate con il Morelli che si accingeva a ritrarre con il pennello qualche scena delle tragedie shakespeareane: il pittore napoletano incontrava delle grandi difficoltà, specialmente nel dare una figura a Jago: e il Verdi gli scriveva incitandolo: « Bene, benone, benissimo!... Jago con la faccia da galantuomo! Hai colpito! Oh lo sapevo bene; ne ero sicuro. Mi par di vederlo questo prete, cioè questo Jago, con la faccia da uomo giusto! ». Ma il pittore, disperato, finì con l'abbandonare il tentativo.

Tornando al Carcano: il 1842 aveva tradotto il *Re Lear* e lo dedicava al Niccolini con una lettera dove riassume le sue idee sul drama, e dove vediamo ricomparire la triade: Omero genio rappresentativo dell'antichità, Dante del Medio-Evo, Shakespeare genio annunziatore dei secoli moderni, « che vide nella tragedia la più potente rivelazione della nostra individualità ».

Ogni tragedia poi nella sua traduzione è preceduta da un breve studio critico-espositivo, senza soverchia peregrinità di idee.

In un saggio del 1865 parla di Dante e dello Shakespeare, facendo un cenno anche della loro vita. Tutti i pittoreschi colori dello *Sturm und Drang* spariscono nella sua narrazione: anzi la vita del tragico inglese è allietata, dopo le traversie dei primi anni, da una pacata serenità di crepuscolo lombardo.

Contrariamente al Mazzini il Carcano vedeva nelle opere dello Shakespeare manifesto il disegno della divina provvidenza, che al di sopra dell'esistenza umana, con le sue lotte ineguali, si dispiega in un'esistenza morale sovrana ed eterna.

Ne parla poi più ampiamente nel saggio *Sul drama*

fantastico, notevole perchè — contro il Manzoni ed il Tommaseo — parla in favore di questo genere drammatico — opposto a quello storico, allora più seguito — studiandone le varie fasi nelle tragedie greche, nei misteri medioevali e poi nello Shakespeare (¹). Egli trova che l'elemento fantastico nel drama è l'espressione della lotta del pensiero con l'infinito: esso è dunque eterno (quindi di tutti i tempi, e non del solo medio evo).

Analizza ancora « *A Midsummernight's-dream*, leggiadra, scherzosa, impalpabile ironia d'amore » e poi « *The Tempest*, malinconico dubbio della virtù ». Vorrebbe allo stesso modo esaminare l'*Amleto* per ricercare se — oltre ad essere la *tragedia del pensiero* — non significhi anche qualche cosa di più: il disgusto ed il dubbio della vita.

Ecco così, più abbozzata che distesa, un'interpretazione dello Shakespeare fondata sulla trilogia *Sogno d'una notte d'estate*, *Tempesta*, *Amleto* nuova tra i romantici italiani quanto era comune tra quelli tedeschi ed inglesi.

IV.

Ho ricordato che tra i romantici italiani il Mazzini ed il Manzoni hanno lasciato la più profonda interpretazione dell'arte del tragico inglese. Sottilizzando si potrebbe osservare che nè il Mazzini nè il Manzoni furono interamente romantici: ma, se diamo a questo vocabolo il suo significato più esteso, possiamo comprendervi anche

(¹) Già nella prefazione al *Re Lear* aveva scritto: « Al genio di Shakespeare soltanto era concesso di seguir sempre la sua libera ispirazione, e convenien dire che la mancanza di quelle leggi (storiche) dimostri sempre più che egli cercava nella sua tragedia, anzichè la storica verità, la verità morale. »

due concezioni dell'arte tanto diverse come quella di questi due grandi: romantico di *destra* l'uno e di *sinistra* l'altro.

Nel romanticismo italiano possiamo distinguere abbastanza nettamente due modi di concepire l'arte e la vita, che materialmente si manifestano anche nella maggiore o minore libertà con cui si accolgono elementi letterari stranieri o nazionali, classici o moderni.

Per un lato il romanticismo italiano ha assorbito gli elementi spirituali che venivano dal settecento (non ignaro di cosmopolitismo letterario); elementi spirituali che si risolvono in una concezione realistica e positiva delle attività umane nel loro svolgersi storico: concezione che seguendo il suo naturale svolgimento, produrrà il classicismo anticlericale del Carducci ed il positivismo lucreziano del Rapisardi.

Per un altro lato abbiamo elementi nuovi, provenienti dal romanticismo tedesco: senso del mistero nella storia, senso della religiosità della vita, non senza una vaga tendenza al misticismo contemplativo, fatalismo, e fantasia prevalente sul raziocinio.

Certo è impossibile distinguere nettamente queste due correnti di elementi spirituali e culturali, ma secondo che prevalgono gli uni abbiamo quel romanticismo che chiamerò manzoniano, se prevalgono gli altri abbiamo quello mazziniano.

La prima scuola ha della vita umana una concezione storica statica, la seconda invece una concezione dinamica, e crede nel progresso forzato anche con metodi violenti (rivoluzioni, congiure, ecc.).

La concezione storica del Manzoni è essenzialmente cattolica, e giustamente il Galletti l'ha ravvicinata al Bossuet ⁽¹⁾: è la concezione della giustizia divina di

(1) Non tanto perchè il Manzoni abbia proprio attinto le sue idee al Bossuet,

fronte alla colpa umana, dell'onnipossenza di Dio nelle azioni dei mortali, e quindi nella vanità di tutti gli affetti che non siano ispirati all'amore di Dio.

La concezione storica mazziniana invece è — per un cattolico — atea, perchè pone dio in terra (Dio esiste perchè noi esistiamo); pone l'attività umana come creatrice della propria verità che continuamente tende a perfezionarsi, per un fine *storico*, terreno e non trascendente.

Partendo da concezioni così diverse, è facile comprendere perchè il loro giudizio sia diametralmente opposto: ciò che, nello Shakespeare, esalta il Manzoni, raffredda invece l'entusiasmo del Mazzini, che alla fine trova più simpatica l'arte dello Schiller, che a sua volta il Manzoni trova inferiore allo Shakespeare, così per l'arte che per la morale.

Il Mazzini in uno scritto del 1829 a proposito del *Faust*, indulgendo alla concezione eroica della poesia fautrice di progresso sociale, mette Shakespeare insieme a Dante, Byron e Goethe — i poeti-profeti dell'umanità.

Il 1830 nel *Saggio sul Dramma storico*, più a proposito ha modo di parlare dello Shakespeare, notando che il drama storico non era che un genere letterario nuovo perchè già lo Shakespeare e lo Schiller gli avevano dato cittadinanza nell'Inghilterra e nella Germania. Espone quindi la teoria dei classicisti che volevano la tragedia ideale, dove il poeta purifica la realtà grossolana e brutta della vita e della natura, secondo i canoni della cultura scolastica derivata ancora dagli umanisti, ed il sistema moderno storico che voleva portare sul teatro la *storia* senza modificazioni, per mostrare nella loro in-

quanto perchè questi lasciò nel suo *Discorso sulla storia universale* il documento letterario più noto di questa concezione, che è propria di tutte le menti cattoliche.

tegrità le leggi del destino, dovendo l'arte avere per iscopo la verità quale si manifesta molteplice e varia nel cuore umano.

Così l'*Amleto* veniva a rappresentare il tipo umano per eccellenza, come quello in cui il molteplice cozzare di varie passioni è ridotto ad una unità fondamentale.

Per preparare la strada alla nuova scuola drammatica italiana in cui si trovino forma nazionale e concetto europeo, il Mazzini sente la necessità delle traduzioni: tre soli autori però meritano di essere tradotti per intero: Eschilo - Shakespeare - Schiller: ogni opera doveva essere preceduta da una prefazione critica.

Nel saggio su *La Fatalità considerata come elemento drammatico* (1830) dà un saggio di questa desiderata critica italiana.

Nello Shakespeare egli trova la formola più alta dell'io senza intelletto di sintesi e senza amore per il collettivo. Nel drama greco prevale la *fatalità*, in quello moderno ⁽¹⁾ la *necessità*, che deriva dall'*individualità* che è la caratteristica del Medio Evo che non aveva il concetto della collettività.

Tutto lo spirito del Medio Evo è compendiato ne' drammi dello Shakespeare che sono i drammi dell'*individuo*. Egli afferrò al varco l'anima del Medio Evo spirante per trasfonderla ne' suoi personaggi: ed in questo egli fonde di getto: crea.

I suoi uomini hanno vita e moto come se uscissero dalle mani di Dio. L'io regna ne' suoi drammi in tutta la sua complessità ma non regna assoluto: sopra di esso v'è un'arcana potenza che non è più la *fatalità*, ma non è ancora pensiero « religioso-sociale ». Shakespeare non conosce l'umanità; l'avvenire è muto nelle sue pagine, l'entusiasmo per i grandi principi è ignorato: il suo era

(1) Da non confondersi con quello contemporaneo (Schiller-Manzoni).

un genio compendiatore non iniziatore di un'epoca. Perciò dalle sue pagine spira un senso di freddezza che delude amaro le anime giovani che s'affacciano con entusiasmo all'avvenire ⁽¹⁾.

Ma la « necessità » shakespeariana è un progresso sulla « Fatalità » di Eschilo: questa infatti opprime l'« individuo », quella invece gli lascia libera la prima scelta ed impera soltanto sulle conseguenze: quindi non opera direttamente. Il cielo, come potenza, non ha quasi mai intervento diretto ne' drammi shakespeariani. Anche il suo sopranaturale non è un elemento teogonico come quello di Eschilo, ma è ancora frutto di superstizione personale.

L'errore della critica mazziniana è facilmente riconoscibile: egli non giudica le opere del tragico inglese dal punto di vista estetico ma da quello « sociale-politico »: certamente nello Shakespeare che dipinse ne' suoi drammi la « spirante barbarie » dell'Inghilterra noi non possiamo trovare le idee di umanità, di progresso, l'entusiasmo per i grandi principii, tanto caro al Mazzini ed agli studiosi dei problemi politico-sociali dell'ottocento, che più facilmente si potevano trovare in un poeta contemporaneo come lo Schiller: ma non si deve giudicare la poesia del rinascimento secondo i concetti o i preconetti politico-sociali del romanticismo ⁽²⁾.

Ma ho già osservato come il Mazzini non si possa interamente costringere nel limite dei romantici: egli stesso giudicò il romanticismo con la serenità di una

(1) Qualche cosa di simile afferma pure lo Schlegel: « Benchè lo Shakespeare sappia eccitare intime commozioni, pure mostra talvolta una certa freddezza: la freddezza di uno spirito sovrano che ha percorsa tutta la parabola dell'umana esistenza ed è sopravissuto al sentimento. » Questa sarà invece una ragione di ammirazione per il Manzoni e per lo Schopenhauer.

(2) Così il Solmi potrà affermare che il Mazzini lesse lo Shakespeare più con riverenza che con diletto (*Mazzini e Gioberti*, Segati, Milano).

mente che parecchi preconetti romantici aveva già superati. Giustamente il Manzoni aveva osservato che le teorie romantiche, quanto al nome, erano già sparite, quando invece la loro efficacia pratica, guadagnava sempre più terreno.

Così il Mazzini sotto molti aspetti si riavvicina a quella scuola nazionalista che tentava di contemperare l'antico con il moderno, cercando di non escludere, sotto pretesti filosofici, religiosi o letterari, nessun valore del mondo antico, che avesse ancora vigore di vita ed utilità pratica per la redenzione nazionale. Meno profondi del Manzoni come pensatori, e meno sistematici, questi critici del tipo mazziniano ebbero concezioni più liberali e più ampie.

Così per via di passaggi noi possiamo dal Mazzini arrivare fino alla « Biblioteca italiana ».

In questa rivista — nei numeri del gennaio-febbraio 1832 ⁽¹⁾ — troviamo un giudizio intorno al valore dell'arte shakespeariana, che ricorda sotto parecchi aspetti quello del Mazzini. Nel numero del gennaio troviamo la recensione di parecchie traduzioni dello Shakespeare, uscite quasi contemporaneamente, come quella di G. Barbieri (Milano, 1831), di G. Nicolini (Brescia, 1830) di G. Bazzoni e G. Sormani (Milano, 1830-1831), di V. Soncini (Milano, 1830).

Terminato l'esame di queste opere, lo scrittore si pone questo problema: Come mai tutte queste traduzioni vengono accolte con freddezza e, per mancanza di spaccio, sospese? Senz'altro si accinge a rispondere alla sua domanda con un ragionamento che ha il merito di non essere nè superficiale nè slegato, ma condotto con un certo metodo, partendo da presupposti filosofico-letterari

⁽¹⁾ Due anni dopo il saggio mazziniano: *La fatalità considerata come elemento drammatico*.

che noi oggi non accogliamo, ma che erano allora perfettamente consoni ai tempi ed agli uomini.

Anzitutto comincia con l'osservare che i primi trent'anni del secolo XIX rimarranno nella storia famosi per il rapido cambiamento delle idee in tutti i campi dell'attività umana, da quello politico a quello letterario.

Tutto quello che — in fatto di letteratura — era venerato sulla fine del settecento, ora non trova più un sostenitore: nessuno oserebbe difendere le regole aristoteliche, o biasimare la conoscenza delle letterature straniere.

Ora si manifestano nuovi bisogni: la letteratura deve accompagnare l'opera della filosofia: bisogna convertire la poesia in elemento della pubblica felicità. Cioè — osserviamo noi — come per il Mazzini, la letteratura assume un compito sociale: preparare il progresso, favorire la civiltà, cooperare al benessere dei popoli; per far questo non deve rivolgersi al passato, ma attingere argomenti dal presente.

Ma il nostro critico aggiunge: non basta che le lettere debbono essere rigenerate; bisogna anche chiarire in che cosa consista questa rigenerazione. Prendiamo ad esempio la letteratura drammatica: essa si è rigenerata per quel che riguarda la forma, ma la questione è ancora insoluta rispetto alla materia ed al fine, « così che allo stato presente delle cose è più facile segnare non quello che richiede il nuovo gusto nazionale, ma ciò che rigetta ». ⁽¹⁾

In questa lotta per rendere moderna la forma del drama qual'è stato il compito dello Shakespeare? Egli — risponde il nostro critico — più di tutti i ragionamenti ha convinto il pubblico con le sue sfolgoranti bellezze, che si potevano scrivere dei capolavori anche senza rispettare

(1) È la solita difficoltà: anche al Manzoni riusciva più facile definire il Romanticismo più nel suo aspetto negativo che in quello positivo.

le regole venerande: è stato insomma il grande esempio pratico che ha senz'altro deciso in favore dei novatori.

Allora il suo nome correva sulla bocca di tutti e tutti si interessavano delle sue opere. Ma ora la questione della forma è passata in secondo ordine (continuo a riassumere dal nostro scrittore): quindi lo Shakespeare ha esaurito il suo compito: è già sorpassato: « ora che « si ricerca l'intrinseca materia della tragedia, Shakespeare « è rientrato nella schiera di tutti gli altri scrittori: nessuna circostanza speciale, nessun spirito di parte ne « favorisce il successo. Ora la nazione si domanda se « una tragedia come quella dello Shakespeare può veramente contribuire al perfezionamento nazionale ».

Impostata così la questione, si capisce quale sarà la risposta. Così infatti si esprime il nostro critico: « Quando, « colla scorta del filo che Shakespeare n'ha dato, noi siamo « riusciti dal labirinto pel quale ci ha condotti, qual'è « poi l'istituzione di cui ci troviamo arricchiti, qual'è « il precetto da cui la nostra prudenza si possa credere « fortificata contro i pericoli di questo mortale viaggio? » Qual'è l'idea che governa i personaggi e le azioni dello Shakespeare? È il caso, o qualche cosa che molto gli si avvicina. Certo non è più il *Destino* dei Greci, immutabile ed esterno: quello dello Shakespeare è un destino individuale: cioè i suoi personaggi non hanno altra libertà che quella di fabbricarsi da sè medesimi il destino nel quale debbono poi necessariamente cadere: e tutta l'umana prudenza si risolve in uno sforzo impotente.

Abbiamo insomma un'ironia scettica che ti conturba; perchè mentre credi di ammaestrarti su i suoi personaggi, ecco sorgerti innanzi l'immagine dello scrittore « che ti ride amaramente sul volto e si fa beffe di te e « della prudenza onde ti credi arricchito » (1).

(1) Perchè mancava la passionalità e la sentimentalità nel concepire ed indul-

Sono le stesse idee e quasi le medesime parole che abbiamo trovato nel Mazzini: e questo perchè partivano da due concezioni identiche nei loro presupposti essenziali. L'Illuminismo aveva lasciato in eredità alla generazione che vide il romanticismo (¹), una fede ottimista nel progresso umano e nel perfezionamento dei popoli: per ciò il nostro scrittore concludeva che lo spirito pessimistico che spira dallo Shakespeare « è precisamente « contrario allo spirito predominante ai dì nostri in cui « l'umana ragione è più che mai lontana dal rinnegare « la sua dignità e la sua efficacia sopra le cose del « mondo ».

V.

« How significant is the fact that it was only when
« the slowly rising sun of Romance began to flush the
« sky, that the wonder beauty and pathos of this most
« marvellous of Shakespear's creations began to be vi-
« sible ».

Queste parole del Bradley ci aprono la via a tentare una conclusione su quanto siamo venuti esponendo.

Anzitutto non bisogna dimenticare che la questione shakespeariana non agitò solo momentaneamente — come passione passeggera — la critica europea, ma fu un vero campo di lotta dove si svolsero le battaglie più furiose e feconde per tutta la critica e la letteratura moderna, che si iniziano così nel nome del grande tragico inglese.

Come il romanticismo tedesco ha informato di sè

gere alla vita ed all'amore. Ciò non mancava nell'opera schilleriana: per questo il Manzoni potrà considerare lo Schiller come un ottimista e perciò stesso ritenerlo inferiore allo Shakespeare.

¹ Più precisamente il romanticismo latino, ma non quello manzoniano.

quasi tutto il romanticismo europeo, così la Germania è stata la prima a scoprire lo Shakespeare moderno. Nè il fenomeno rimane inesplicabile. Una nazione tedesca presuppone una cultura, cioè una filosofia, una letteratura, un'arte tedesca: ad una tale cultura si oppone la cultura tradizionale latina.

Avviandosi a diventar nazione il popolo tedesco sente il bisogno di conoscere se stesso come qualche cosa di diverso dagli altri popoli; ma questi popoli sono figli della civiltà latina, che nel settecento s'era diffusa per l'Europa con l'impronta francese: di quella Francia che con il Voltaire aveva dato il più acre nemico dello Shakespeare: così la Germania comincia la sua vita letteraria moderna movendo contro la coltura francese con il Lessing che ebbe il vanto di aver primo in Europa scoperto lo Shakespeare ⁽¹⁾, dopo aver combattuto il Voltaire ed il teatro francese.

Ma il momento storico in cui la Germania sentiva la necessità di un pensiero e di un'arte nazionale, non permetteva più le creazioni ingenue, spontanee, autoctone caratteristiche nella letteratura greca.

In un'età di raziocinio le vie all'artista si aprono con un tenace lavoro di critica storica, filosofica e letteraria, che produce artificialmente ciò che la natura spontaneamente non può più donare ⁽²⁾.

In così fatto genere di attività occorre aver innanzi a se un modello che ci ispiri e ci guidi. Questo modello il popolo tedesco non poteva trovare presso i latini, che si dovevano anzi combattere: bisognava ricorrere all'unico popolo non latino che aveva una letteratura: il popolo inglese; e tra i suoi letterati scegliere il più grande,

(1) Anche se questo è un merito usurpato.

(2) Così la Staël scriveva: « La littérature allemande est, peut-être, la seule qui ait commencé par la critique ».

il più indigeno, il più lontano dal tipo latino: questi non poteva essere che lo Shakespeare, anche per un'altra ragione.

Per tutto il settecento il genere drammatico era stato tenuto in ispeciale onore; tutta l'attività critico-letteraria dei popoli europei si aggirava intorno ai teatri; tutti i giovani che tentavano l'arringo letterario sacrificavano alla musa tragica; era un vanto nazionale avere la migliore produzione teatrale; guai alla nazione sconfitta in questa gara. I Tedeschi non potevano sfuggire al gusto dei tempi: per formare la letteratura tedesca non v'era altro mezzo che creare un teatro tedesco ⁽¹⁾: e torna ancora il nome del Lessing — l'Atlante della letteratura tedesca — nella sua duplice attività, teorica (Drammaturgia d'Amburgo) e pratica (le sue tragedie).

A quel tempo il poeta per eccellenza non poteva essere che il tragico: lo Shakespeare ancora.

I Tedeschi quindi hanno scoperto lo Shakespeare perchè avevano bisogno di lui; ed hanno visto nel grande tragico precisamente quello che desideravano vedervi: il genio liberò da ogni vincolo di tradizione, il figlio della natura, il poeta che nei drammi storici aveva dato all'Inghilterra l'epopea nazionale ⁽²⁾.

L'Inghilterra invece, che non sentiva nessuna di queste necessità storico-estetiche, ha continuato ad interpretare il suo tragico al modo tradizionale: con una sempre maggiore finezza di indagine e sicurezza di notizie storiche, ma senza quella profonda compenetrazione totale,

⁽¹⁾ Si ricordi il *W. Meister* di Goethe.

⁽²⁾ Rendere tedesco lo Shakespeare, ecco il compito dei critici tedeschi. Così la Staël poteva scrivere: « Les écrits de Lessing donnèrent une impulsion nouvelle: on lut S. on osa se dire Allemand en Allemagne ». Dove quel dirsi tedesco segue, non solo cronologicamente, ma come effetto a causa, alla lettura dello Shakespeare. E poi l'Emerson potrà scrivere: « Shakespeare è il padre della letteratura tedesca » ed oggi lo Harnack: « Shakespeare è l'antenato della nostra civiltà tedesca ».

che fu appunto portata dal romanticismo tedesco, perchè solo può venire da chi arriva da lontano, portato dal desiderio del nuovo e dell'ignoto, con una speciale irritabilità (*stimmung*) estetica provocata dall'entusiasmo che i romantici tedeschi hanno poi trasfuso nei critici inglesi, e poi a tutti i romantici europei.

Ma per capire i meriti della critica romantica bisogna prima riassumere i difetti di quella illuministica.

I critici del settecento esaminano le opere dello Shakespeare per iscoprirvi grandi difetti e grandi bellezze: per avvertire che il tal carattere è preso dalla natura, quella situazione è patetica e quell'altro episodio fa piangere; ma poi che questa metafora è sconveniente, quella è impropria; che qui l'autore si mostra poco rispettoso della morale, ritraendo dalla natura quello che si dovrebbe tener celato; che molti luoghi rivelano un gusto poco raffinato.

Insomma essi giudicano le tragedie shakespeareane senza nessun senso storico, e secondo i precetti della retorica, che pone una netta distinzione tra forma e contenuto, tra arte e natura; esaminando scena per scena, carattere per carattere, per dire che qui c'è una bella invenzione, là un'immagine ardita, ecc. senza sentire il bisogno di una veduta d'insieme, rimanendo sempre fuori dall'opera che giudicano, come il maestro fa il discente, senza partecipare alla sua vita intima.

Questo tipo di critica ci può offrire un critico coscienzioso, cappato e da bene come il Johnson nell'Inghilterra, arguto ed assennato come il nostro Baretti, ingenuo e meravigliato come il Latourneur nella Francia.

Quando non ci si pone davanti all'opera d'arte, squadrata tra le mani l'arte poetica di Aristotele, accavallati sul naso sapiente gli occhiali dell'erudizione scrutinante e balogia, ma si legge l'opera di poesia per rivivervi un attimo della vita più vitale; quando non si giudica un'opera d'arte dalle singole scene,

metafore, frasi ecc. ma si cerca di afferrare il misterioso *perchè* che l'anima, penetrando nella vita de' personaggi, per iscoprire il senso recondito dei loro minimi atteggiamenti, non già per distruggere — anatomizzandolo — il primo brivido di piacere che ci ha rigato l'anima all'improvvisa, ingenua intuizione della tragedia, ma per aumentarlo vie più, prolungandolo come in un'eco che avvolga il nostro spirito, senza ridicole curiosità per le lacune misteriose; così da sentirci più che lettori, creatori di ciò che leggiamo, e non attribuiamo all'arte il valore di un semplice ornamento della vita, ma di scopo essenziale, allora siamo nella critica romantica che non distingue più l'arte dalla natura, la forma dal contenuto e non sostiene l'imitazione come principio letterario.

Ma il Rabizzani scrive: « Il Romanticismo ha certo
« rinnovato la critica letteraria, ma non ha saputo imporre
« un limite alle proprie simpatie nè astenersi dal pro-
« seguire per proprio conto le fantasia dei poeti. Esempio
« tipico dell'aberrazione cui potesse giungere un roman-
« tico nell'interpretare i grandi autori fu il libro di
« V. Hugo sullo Shakespeare » (1).

Non bisogna pretendere dalla critica romantica quello che può darci la critica odierna. Se il romanticismo fosse perfetto, nel senso assoluto della parola, segnerebbe il limite estremo del sapere umano, e noi vivremmo invano la nostra vita intellettuale.

Il merito del romanticismo verso lo Shakespeare in particolare e verso la critica estetica in generale, non si deve soltanto misurare da questa o da quell'opera letteraria, ma dall'ultimo rinnovamento di spirito che ha prodotto nel giudicare così l'arte come la vita, togliendo la distinzione caratteristica dell'Illuminismo tra la vita

(1) Nel *Marzocco*: « L'Italia e Cervantes », 30 aprile 1916.

teoretica del pensiero e quella pratica delle azioni, tra morale e la religione e l'attività intellettuale.

Pertanto quando noi affermiamo che l'arte dello Shakespeare ha rinnovato la letteratura e la critica e l'estetica moderna, se prendiamo le nostre parole alla lettera, enunciamo una cosa senza senso: come quando diciamo che i classici greci e latini hanno provocato il Rinascimento.

I rinnovamenti procedono dall'animo e non dalle cose esteriori, che paiono rinnovellate solo perchè le vediamo con *occhi nuovi*: ma le cose fuori di noi sono sempre quelle.

I romantici non erano coscienti di questa verità, ed ammiravano lo Shakespeare come il loro sostenitore, il loro precursore, quasi non facendo alcun conto della diversità de' secoli.

Essi considerarono il tragico inglese come un poeta fino allora misconosciuto: ed i suoi contemporanei ed i letterati del settecento come altrettanti ciechi, che non avevano voluto vedere le sue bellezze: mentre i contemporanei dello Shakespeare ed i letterati del settecento non erano affatto ciechi; presi nel loro insieme, essi videro nel tragico inglese tutto quello che la cultura ed il senso estetico del loro tempo permetteva di scorgere; ed i romantici videro di più perchè erano nati dopo, e la cultura letteraria d'Europa, accesi al contatto di tutti i popoli, aveva generato una più viva luce intellettuale provocando eccitazioni feconde.

Così oggi noi possiamo scorgere quelli che stimiamo errori della critica entusiastica dei romantici, perchè li abbiamo superati.

Tra questi errori il maggiore è quello di aver considerato lo Shakespeare come un loro contemporaneo, proclamando anche come bellezze peregrine quelle che a noi oggi appaiono reali deficienze della sua attività di

artista. Specialmente il personaggio d'Amleto ha subito una violenta *modernizzazione*⁽¹⁾: così in *Giulietta e Romeo* è stata vista una lacrimosità ed una sentimentalità che mancano all'originale: la *Tempesta* ed il *Sogno d'una notte d'estate* sono state un po' troppo idealizzate, secondo i canoni della fantasia romantica. Non sempre si è interpretato correttamente lo spirito dei drammi storici: in Germania ad essi si è attribuita un'esagerata importanza.

Si è giunti perfino — in Inghilterra e nella Germania — a far passare lo Shakespeare come un tragico « da tavolino » che scriveva « intenzionalmente » dei drammi che si dovevano leggere, ma non rappresentare; la sua vita stessa fu colorita a colori violenti; si levarono ai sette cieli perfino i suoi giuochi di parole, una delle conseguenze del cattivo gusto del rinascimento inglese, scoprendo in essi chi sa quale recondita ironia⁽²⁾.

Con questo non si vuol diminuire il merito del romanticismo, nè, tanto meno, quello dello Shakespeare, che è grande appunto per aver scritto un'opera multianime, che ha una voce per tutti i secoli, che non delude le speranze, i sogni, gli affetti di nessuna generazione.

Venendo al romanticismo italiano, il 1815 il Wordsworth scriveva: « The most enlightened Italians, though « well acquainted with our language, are wholly incom-

(1) Amleto fu l'eroe più caro ai romantici tedeschi, per quella sua *weakness* e *melancholy* che lo faceva interpretare come un loro fratello spirituale. Bene nota il Royce che le parole d'Amleto: « Dubita che le stelle sian fuoco, dubita che i pianeti si muovano... » potevano essere interpretate come un motto per i seguaci di Fichte, mentre non erano che i termini di una delle tante iperboli del linguaggio erotico. Così quei dubbi sull'essere e non essere, potevano suonare come accenni precursori alle teorie hegeliane, e la mordacità del principe danese poteva venir interpretata come la famosa ironia romantica.

(2) Nel senso speciale che i romantici davano a questa parola. Tutto ciò invece destava freddezza fra noi.

« petent to measure the proportion of Shakespeare ». Tredici anni dopo un altro straniero, lo Heine, affermava che gli Italiani ignoravano lo Shakespeare forse a bella posta, per difendere la fama dei loro grandi poeti da rivalità ultramontana.

Ma ora noi sappiamo che ciò non è vero: l'Italia non è stata inferiore alle altre nazioni nel comprendere lo Shakespeare. Nel preromanticismo lo Shakespeare è conosciuto specialmente per l'*Amleto* e per *Giulietta e Romeo*, perchè rispondevano a quella sentimentalità lacrimosa e lugubre insieme proprie di quell'età di transizione torbida, di irrequietezze spirituali, che dovevano ricevere il loro bagno di sangue nella rivoluzione francese, dopo aver goduto un bagno di latte-miele nei serbatoi dell'Arcadia.

Anche la Staël ha osservato che la tragedia degli amanti veronesi era quella che più conveniva agli Italiani: la sua Corinna la traduce e la fa rappresentare a Roma, sostenendo la parte della protagonista.

Gli amanti infelici erano anche allora uno degli argomenti cari alla letteratura popolare. Tale fu appunto il titolo di una redazione del *Jacopo Ortis*: nè si deve dimenticare che l'azione del romanzo foscoliano si svolge pure nel veneto; a Venezia fino dal 1785 fu recitata con plauso la tragedia shakespeariana; il soggetto piaceva certo al pubblico veneziano se l'anno dopo il Goethe poteva, nella stessa città, assistere ad una tragedia d'argomento consimile; il 1796 la tragedia shakespeariana sempre a Venezia, venne messa in musica dallo Zingarelli, che doveva essere lodato anche dallo Heine; quell'anno stesso vi si rappresentava l'*Elena e Gherardo* di G. Pindemonte, che trattava ancora di amanti infelici, come di amanti infelici per la rivalità dei genitori tratta la *Ricciarda* del Foscolo.

Era il solito argomento d'amore e morte. Questo sen-

timento del lugubre era soddisfatto specialmente dall'*Amleto*: il suo soliloquio divenne famoso, come un brano di quella poesia sepolcrale che ebbe il suo capolavoro nei *Sepolcri* del Foscolo. Infatti in un'antologia di brani shakespeariani, stampata a Milano nel 1811, al soliloquio viene posto il titolo: *Pensieri sulla morte prima del suicidio*.

Questo soliloquio è il punto « al qual si traggon d'ogni parte i pesi » dell'irrequieto sentimentalismo europeo. Esso aveva già prestato materia per una delle prime versioni del Voltaire, che doveva venir poi aspramente biasimata dal Baretti; il quale a sua volta si dà cura di svelare ai lettori il significato intimo delle parole di Amleto seguendo l'interpretazione del Johnson; A. Verri da noi lo traduce per mandarlo come saggio delle bellezze dello Shakespeare al fratello Pietro; attraverso Werther lo vediamo colorare la disperazione dell'Aristodemo del Monti e dell'Jacopo foscoliano, per risuonare ancora nella disperazione d'Adelchi.

Complessivamente nel romanticismo latino l'ammirazione consapevole dello Shakespeare non segue una linea regolarmente saliente come nell'Inghilterra e nella Germania, ma procede variando da individuo ad individuo non senza contraddizioni. Così nella Francia lo Chateaubriand serba ancora il colorito « pittoresco » dello Sturm und Drang, la Staël invece ed il Sismondi risentono ancora la mediocrità « borghese » del settecento. Solo con V. Hugo ci avviciniamo ad una superiore visione dello Shakespeare, accompagnata dai tuoni e dai lampi e da tutta la sua solita pirotecnica letteraria.

I romantici nostri — cessato il dualismo tra l'arte e la natura che aveva tanto nuociuto ai letterati del settecento — nel giudicare lo Shakespeare si mostrano indubbiamente superiori alla generazione precedente, compresi i preromantici, che si ostinavano a rinnegare le

conclusioni di quei principi, che essi per primi avevano divulgati.

Noi possiamo distinguere tre concezioni: quella del Manzoni, che trova nello Shakespeare sempre osservato il fine morale sotto un'alta concezione religiosa della vita; quella del Mazzini che vi trova invece la concezione medioevale della « necessità » e dell'« individualità », e quella a pena abbozzata dal Carcano, che si avvicina di più al romanticismo tedesco⁽¹⁾, mettendo in luce l'elemento fantastico come specialmente importante nell'opera del tragico inglese.

Abbiamo visto che il Mazzini finiva con il preferire lo Schiller allo Shakespeare, perchè lo comprendeva di più; i romantici minori fanno altrettanto: nominano sempre lo Shakespeare, ma in realtà non comprendono che lo Schiller.⁽²⁾

Gli anni non si erano accumulati invano sull'opera del tragico inglese: altre passioni erano penetrate nell'animo umano: si ammira lo Shakespeare con venerazione, ma lo si comprende poco; lo Schiller era invece un contemporaneo ed appagava completamente il gusto del tempo, che trovava nell'opera shakespeariana qualche cosa di troppo acerbo e terribile e austero.

Per rendersi popolare qualche sua tragedia, come l'*Otello* e *Giulietta e Romeo*, dovette acconciarsi secondo

(1) Il Galletti rimprovera appunto (Prefaz. *Lettera semiseria*, Lanciano Carabba) al romanticismo in genere di non aver visto che il lato fantastico dello Shakespeare. Il che non è vero nè pure per i romantici tedeschi: tanto meno per quelli latini.

(2) Seguendo quella concezione *borghese* (economico-sociale) dell'arte e della vita, che il romanticismo latino aveva ereditato dal pensiero del settecento, credente nelle magnifiche sorti e progressive dell'umanità, da cui non va immune ne pure lo Schlegel, e che in Italia accomuna mentalità disparate come quella della Biblioteca italiana, del Mazzini e del Cantù, per citare anche un romantico di destra, ma che venne invece avversata dal Manzoni e, per citare un altro grande, dal Leopardi.

i gusti dei tempi, ed assumere un' aria di melodramma sentimentale e lagrimoso, che manca affatto all' originale (1).

(1) Vedi nel *Marzocco*, anno XXI, 17 aprile 1916, *Shakespeare sulla scena italiana, Shakespeare e l'arte italiana*.

Per rendere anche più completo il capitolo, scrivo qui la lista delle principali traduzioni, cui eventualmente non abbia citate nel testo. 1756, D. VALENTINI traduce il *G. Cesare* (una delle tragedie più conosciute nel settecento). 1774, a Venezia si traduce l'*Amleto* del DUCIS, il 1797 A. VERRI lavora alla traduzione dell'*Amleto* e dell'*Otello*, il 1798-1800 abbiamo la traduzione dell'*Otello*, del *Macbeth*, del *Coriolano* per opera di G. RENIER-MICHIEL; il 1814 il LEONI traduce l'*Otello*, quindi *Cimbelino*, *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, *Macbeth*, *Amleto*, *La tempesta*. A Milano il 1830 usciva una traduzione di V. SONCINI, poi un'altra di G. BAZZONI e G. SORMANI, a Brescia una di G. NICOLINI, ed ancora a Milano il 1831 un'altra di G. BARBIERI, a Padova il 1837 usciva quella del RUSCONI, il 1842 il CARCANO si accingeva alla sua traduzione che anche ora, non avendo DIEGO ANGELI terminata la sua, resta la più nota.

193

PARTE QUINTA

A. MANZONI E LO SHAKESPEARE.

I.

A. Manzoni.

Dopo Dante, nella nostra letteratura, non saprei trovar una mente più poderosa di quella del Manzoni. Tutta la sua vita fu una speculazione continua.

Lo dissero ozioso, e non è vero: dopo un meraviglioso periodo creatore, che in pochi anni diede alla nostra letteratura gli *Inni Sacri*, i due drammi storici, ed il romanzo, più lo studio di storia longobarda, la lettera allo Chauvet e quella sul romanticismo, l'attività della sua mente è tutt'altro che esaurita. Il suo lavoro di pensatore continua indefesso, sottile, quasi tormentoso sull'arte, sulla storia e sulla religione, sulla lingua, sulla filosofia: i facili improvvisatori di sistemi, di teorie, di capolavori, non sanno calcolare la profondità del suo lavoro, perchè l'attività sua intellettuale scorre οἷον ἐλαίου ρεύμα ἀποφητὶ ῥέοντος.

La sua vita spirituale è una questione sempre aperta: ogni soluzione novella gli ridiventa problema, che lo spinge più avanti ad altre soluzioni, sempre procedendo con una logica così minuziosa, che non ha paura nè pure dell'assurdo. Nella vasta opera sua tutto è organico e coerente, così che, scoperto l'errore che vizia la sua estetica e la sua filosofia, possiamo additarne i dannosi effetti in ogni singola parte, e nello stesso tempo rimanere attoniti della forza intellettuale di un uomo che ha sbagliato « così bene ».

Dovendo noi studiare i rapporti tra il Manzoni e lo Shakespeare è necessaria un'esposizione preliminare dell'arte e del pensiero manzoniano: solo così potremo darci ragione dell'interpretazione che del tragico inglese tentò il grande lombardo.

« Non fa d'uopo sapere come e perchè nasce il di-
« letto delle arti e forse il saperlo lo minora ».

Forse il Manzoni, quando scriveva queste parole, non era ben conscio della loro gravità ⁽¹⁾; infatti l'opera sua di critico finì con il dare una smentita alle sue parole. Così in quell'ampia raccolta di materiali estetici, sfruttata in parte nella lettera allo Chauvet, scriveva: « Al-
« cune belle opere moderne sulla poesia sono cagione
« che più non si ripeta così frequentemente quel falso
« principio che i precetti non influiscono sul migliora-
« mento di quell'arte ».

L'anti-criticismo del Foscolo era superato: il romanticismo aveva bene avvertito qual'era il vizio che inquinava la maggior parte della produzione estetica del sec. XIX specialmente nell'arte drammatica [cioè caratteri fittizi, convenzionali, passioni irreali, linguaggio retorico, ecc.]. La poesia moriva d'esaurimento: come ridarle vita novella? quali erano le ragioni del male?

Ecco così rinnovarsi l'eterna questione estetica, che già aveva affaticato la mente dei Greci, dai Sofisti a Platone, ad Aristotile, su su rinnovandosi nel Medio-Evo, nel Rinascimento: cioè: « che cosa rappresenta l'arte di
« fronte al vero, che cosa è il verisimile, l'illusione tea-
« trale, ecc.? »

Il Manzoni aveva acutamente osservato — non senza una punta d'ironia — lo strano destino delle lettere in Italia: troppo disprezzate dal gran pubblico, troppo esal-

⁽¹⁾ Erano un'eco di affermazioni consimili trovate presso il Parini ed il Foscolo.

tate dai letterati. Perchè disprezzate? Perchè l'arte è « falsa » non riproducendo il vero ⁽¹⁾.

Il Manzoni s'era formato la sua cultura letteraria mentre si contendevano il campo due scuole: quella dei conservatori-pedanti-classicisti, quella dei novatori romanzeschi-lacrimosi: il nostro trascura questo secondo genere d'arte, per prendere di mira il primo: cioè quella scuola che parlava in nome della logica, della realtà, delle regole derivate dalla natura, dal buon gusto e dal buon senso.

Al Manzoni, adoratore della realtà, della logica, del buon senso, sorrideva l'idea di vincere di schermo i suoi schermidori ⁽²⁾. Quella che ne soffre è l'arte vera che si trova difesa in nome di una scienza che non la riguarda: la logica.

La questione tra questa scuola classica ed il Manzoni si può ridurre alla domanda seguente: « Che cosa s'intende per *creazione* poetica? » Gli Chauvet asserivano che le regole costingevano il poeta a « creare » (per superare le difficoltà frapposte dalle regole stesse tra il vero e l'arte).

Che cosa s'intende con questo termine « creare »?, si chiede il nostro, che pone così il suo postulato: « Io « credo di dire una verità molto semplice sostenendo « che l'essenza della poesia non consiste già nell'inven-tare i fatti ». Questa è la premessa. « L'interesse in « ogni genere di poesia deriva dalla verità ». Ecco la conseguenza.

(1) Come si vede, le ragioni sono ancora quelle di Platone.

(2) Questo metodo seguito da alcuni critici romantici: di convincere d'errore i sostenitori delle regole, spingendoli ad applicarle in tutto il loro rigore logico, è messo in luce anche da un articolo dello STENDHAL (che tanto sente de' romantici lombardi) dove fa parlare un accademico (classicista) ed un romantico: Acc. « Siete strani voi filosofi (romantici) moderni: voi biasimate le poetiche perchè inceppano il genio e poi vorreste che l'unità di tempo per essere plausibile fosse applicata da noi con tutto il rigore matematico. »

Ma il Manzoni non avverte il pericolo che si cela in questa parola « verità », quando si entra nel campo dell'estetica, e quindi prosegue nel suo ragionamento fino a che la logica finisce con l'uccidere l'arte; e da poeta il grande lombardo si cambia in filosofo. E pure con quanta sicura baldanza era entrato nel campo!

Quell'arte drammatica che i filosofi da Platone a Bosuet a Rousseau avevano accusato di essere immorale, doveva chiarirsi, per mezzo della sua critica, in iscuola di alta morale, banditrice del vero: l'« arido vero » invece di essere la tomba, doveva diventare la culla dei vati.

« Verità-Realtà » il Manzoni non si ferma a distinguere il valore e fa pure tutt'uno del « reale » e dell'« accaduto » [= fatto storico]: parte cioè dal punto di vista volgare, per cui è vero tutto ciò che è *storia* (accaduto). Seguita che la poesia (cioè il drama che è il genere poetico per eccellenza), deve riprodurre il vero se vuole interessare: ecco come il drama storico « offre « il mezzo più facile e più sicuro d'avvicinarsi alla perfezione dell'arte » (1).

Il Manzoni non sembra saper concepire altra forma di drama se non quello storico, di fronte alla tragedia francese di tipo psicologico-ideale: ed è così portato ed interpretare l'opera tutta dello Shakespeare da questo punto di vista, tanto da meritarsi i rimproveri del Foscolo, che gli ricorda il più grande Shakespeare essere quello dell'*Amleto*, del *Re Lear*, dell'*Otello*, ecc. più tosto che l'autore dei drammi storici.

Ma non sine causa il grande Lombardo sembra quasi ignorare che la poesia romantica poteva bene accogliere anche le tragedie d'invenzione. La passione per

(1) Lettera allo Chauvet: « Questo sarebbe giusto se il *vero* fosse soltanto quello *storico* (cioè il *fatto* solo e non anche l'*idea*). »

il drama storico si riconnette in parte con il rinnovato ardore per le indagini storiche che fecero dell'ottocento il secolo della storia ⁽¹⁾, ed in parte con quello spirito nazionalistico che sorprende quasi contemporaneamente l'Italia e la Germania che preparava la sua unità nazionale, creando una letteratura prettamente tedesca che bandisse dal teatro lezioni di storia patria ai Tedeschi immemori delle glorie avite del medio evo germanico dalla forza ingenua e brutale aureolata dal misticismo ⁽²⁾, e nello stesso tempo per reagire ai gusti troppo borghesi diffusi dalla commedia lacrimosa; con non diverso scopo agiva l'Italia, dove già il Bettinelli ricordava ai poeti tragici che avevano pure una patria dalla cui storia attingere novelli argomenti.

Nel Manzoni non mancava certo il sentimento nazionale ⁽³⁾, ma v'era anche un'altra ragione più forte che lo spingeva al drama ed al romanzo storico: che l'arte per esser morale deve riprodurre il vero.

Se poi lo Chauvet gli parla di drammi storici che si debbono restringere tra le regole delle tre unità, il Manzoni può rispondere tranquillamente: ma io non trovo nella storia l'unità di tempo e di luogo! Ragione che dal punto di vista dell'estetica moderna non ha nessun valore, ma inoppugnabile per chi ammetteva la logica nell'arte.

Il Manzoni non aveva neppure tenerezze nostalgiche per i tempi passati e quindi nè pure per i secoli da cui attinge materia per l'arte sua: non per i Longobardi

(1) Contrapposto al settecento che fu dai romantici chiamato il secolo anti-storico.

(2) Per questa stessa ragione teatro storico e ricerche storiche hanno il loro centro in Germania.

(3) Per scrupolo storico viene però confinato nel coro. Si confronti il primo con il secondo abbozzo dell'*Adelchi* e si vedrà come accuratamente vi abbia tolti gli accenni troppo aperti ai sentimenti propri del suo tempo.

feroci, non per il Rinascimento subdolo ed immorale, e tanto meno per il seicento che « fu un secolo in Italia « grossolano e barbaro in molte cose importantissime: « politica, commercio, polizia, giurisprudenza e lettere ». (1)

Certo anche il Manzoni non ignora « che il lettore si « trasporta volentieri al tempo dell'autore » ma aggiunge « è fuor di dubbio che le cose eternamente vere sono le « più sentite e le più lodate ».

Cose eternamente vere: che cosa vuol dire infine questa espressione? Verità immobili *ab aeterno* non esistono. Il Manzoni, per quanto indefesso investigatore di problemi storici, aveva della storia, come scienza, un'idea che ricordava troppo da vicino l'illuminismo (2) per cui la storia è ancora « quella scienza che trasmette de' fatti « reali dello stato dell'umanità in certi tempi ed in certi « luoghi, una cognizione, se non perfetta, effettiva ». (3)

Siamo lontani dall'idealismo romantico tedesco: il romanzo storico del Manzoni differisce da quello dello Scott come i suoi drammi storici da quelli dei romantici tedeschi. Seguita che il suo modo di interpretare i drammi storici dello Shakespeare è parecchio lontano da quello dei romantici tedeschi: nessun senso di nostalgia, nessuna esaltazione dei tempi ritratti, nessuna pittura d'ambiente (esteriore) bensì manifestazione di cose eternamente vere (4).

Si comprende quindi come il Manzoni sia arrivato a concepire il drama storico come un complemento della storia: cioè un'arte che vive nei margini di una scienza destinata ad essere sempre « incompleta ».

(1) Come non riconoscere in queste parole il nipote del Beccaria?

(2) Non ci si lasci troppo illudere dal desiderio manzoniano di uno storico che al Vico sapesse unire il Muratori: Vedi CROCE, *Critica XI*, fasc. III, p. 231.

(3) *Del romanzo storico*, ecc. p. 181; ed. Bertoldi.

(4) Di qui l'intima monotonia dei drammi manzoniani.

Che cosa ci dà infine la storia? si domanda il Manzoni. « Degli avvenimenti che non sono conosciuti che « per il loro lato esteriore: quello che gli uomini hanno « eseguito: ma i loro pensieri, i loro sentimenti, i loro « discorsi, tutto questo è taciuto dalla storia, ed è appunto il dominio della poesia ». ⁽¹⁾

Ma allora quanto più la storia diventerà perfetta, tanto più renderà inutile la poesia restringendone il campo. Ma poi chi ci assicura che i sentimenti che il poeta fa esprimere da' suoi eroi siano consoni alla loro realtà storica, e se sono tali perchè non rientrano senz'altro nel campo della storia vera e propria?

Ma poi il Manzoni stesso avvertì il proprio errore ⁽²⁾, ma non capì di ripeterlo, quando metteva l'arte al servizio della morale: o meglio, abbiamo un passo ne' materiali estetici dove la questione è risolta senza esitazione: infatti dopo aver tanto parlato dell'utilità morale che si può ricavare dalle tragedie, il nostro si pone il quesito: « ad un uomo moralmente perfetto di quale utilità può « essere l'arte? » rispondendo senz'altro: « di nessuna « utilità ».

Quindi l'arte nel Manzoni è condannata a questo triste destino: se la poniamo nel campo dei « valori reali » la storia finisce con il renderla inutile ⁽³⁾: se la poniamo tra i valori « non reali » diventa un vano passatempo.

Il Manzoni non vide qual'era l'unica soluzione per dare all'arte la possibilità di una vita continua: renderla

(1) Il Manzoni così rende un cattivo servizio alla storia e consuona senza saperlo, con due filosofi molto lontani fra loro, Aristotele e Schopenhauer che s'accordano in questo: nel non capire la storia quando affermano che la poesia è più filosofica della storia.

(2) Già avvertito dal Fauriel.

(3) Il Manzoni stesso parlerà della poesia come di quella *signorona vecchia*, che perde continuamente i possedimenti aviti.

autonoma, darle un valore a parte, separato da quello della storia e della morale. Non avendo capito il rapporto tra il reale e l'ideale nel campo dell'estetica, il Manzoni finì con l'interpretare la poesia come una varietà della psicologia.

Anche in questo si sente il persistere di una concezione illuministica: infatti il più grande elogio che si potesse fare nel settecento allo Shakespeare era chiamarlo un profondo poeta-psicologo. Il Manzoni, così attento lettore dell'opera maggiore dello Schlegel, non aveva afferrato l'importanza di un'osservazione del critico tedesco, cioè che l'arte di un poeta drammatico non consiste tutta nella « psicologia »; e la poesia manzoniana è pur sempre fatta di « stati d'animo patetici »: materia facilmente esauribile ⁽¹⁾.

Insomma il Manzoni nella parola non vedeva il lato estetico, ma soltanto quello logico, ed affermava che inventare de' fatti era la cosa più facile per un poeta: « Trovare in una serie di fatti ciò che propriamente ne « forma un'azione, afferrare il carattere degli attori, dare « a questa azione, a questi caratteri uno sviluppo armonico, completare la storia restituendole per così dire « la parte perduta... prendere infine tutto ciò che esiste « ed aggiungere tutto quello che manca... ecco quello « che ragionevolmente si può chiamare creare » ⁽²⁾.

Tutto questo trovasi nella lettera allo Chauvet dove, partendo dallo stesso punto di vista filosofico, vince si di schermo lo schermidore, perchè i suoi argomenti sono senza dubbio più logici, ma come principi estetici sono anche più radicalmente erronei.

⁽¹⁾ Lavoro principale la morte d'Ermengarda. Nei *Promessi Sposi* basterà ricordare l'addio di Lucia ai monti e l'episodio della madre di Cecilia.

⁽²⁾ Così anche nel *Dialogo dell'Invenzione* cerca determinare il valore del termine *creare* riferito all'artista.

Dopo la logica, la morale. Veramente per il Manzoni non è il caso di parlare di precedenza: logica e morale per lui sono l'aspetto duplice di una unica essenza: « la Verità ». Qualunque verità deve condurre alla moralità: quindi anche il male: « Vi è nella verità un così vivo interesse che ci può costringere a considerarla non ostante una vera sofferenza e un certo orrore che confina con il disgusto. — La rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale, perchè lascia impressioni che si avvicinano alla virtù ».

Anche nel campo della morale il Manzoni ama le distinzioni precise: « Vi sono due modi di considerare la morale: prescindendo dal vangelo, o seguendolo: soltanto il secondo modo è vero, il primo è assurdo ».

Qui si vede l'importanza della concezione religiosa nel pensiero manzoniano: importanza che non è sempre bene messa in luce, anche perchè — il paradosso è soltanto apparente — è stata troppo messa in luce dai cattolici, di solito i più impreparati — per mancanza di indipendenza di giudizio — a discutere sui valori filosofici e religiosi.

Tutta l'opera artistica del grande lombardo, se non si tiene conto del suo pensiero religioso, è senza significato: perchè il Manzoni prima è credente poi è moralista, poi è artista, poi è filosofo. *Credo ut intelligam*: e tentava di stabilire una rigorosa eguaglianza tra la ragione e la fede, scrivendo al Cousin eclettico: « la fede non può essere altro che il consenso della ragione a ciò che la ragione comprende come vero », cioè sarebbe un razioncinio cosciente d'essere razionale.

La lettera sul romanticismo rimane ancora il saggio più importante su questo nostro movimento letterario tanto discusso. Non solo per l'ordine cronologico, ma anche sotto l'aspetto critico sta giustamente

tra la lettera allo Chauvet ed il saggio sul romanzo storico.

Infatti nel primo lavoro il Manzoni si trova ancora in un periodo di critica ingenua — non dubita affatto del valore delle sue affermazioni. Invece nella lettera al D'Azeglio s'affaccia repentino un dubbio, che non viene risolto al momento perchè la sua complessità lo vieta ⁽¹⁾.

Ma le difficoltà servivano a vie più stuzzicare ed acuire la felice curiosità del Manzoni, che affronterà anche il difficile problema, risolvendolo con logica implacabile nel « Saggio sul Romanzo storico ».

Nella lettera sul romanticismo non bisogna esagerare il valore (come ha fatto il Graf) di quell'affermazione: « mio modo particolare di considerar la questione », come se il Manzoni non riconoscesse nessuna relazione sua con gli altri romantici.

In questa lettera troviamo la distinzione dell'opera del romanticismo in negativa e positiva. Nel lato negativo troviamo l'esclusione della mitologia, perchè è un falso manifesto ⁽²⁾ e poi l'interdizione alla imitazione dei classici. E qui il Manzoni acutamente mette in luce quale era — nella debolezza — il lato forte dei classicisti: « non avere un sistema ben definito da colpire direttamente », mentre il merito dei romantici era d'aver scoperto un nesso, una relazione tra le antiche verità enunciate a caso, e quindi la luce e la forza reciproca che venivano a tutte dal solo fatto di classificarle sotto un « principio »: insomma di aver creato un si-

(1) « Non voglio dissimulare nè a Lei nè a me... quanto indeterminato, incerto, vacillante nell'applicazione sia il senso della parola *vero* riguardo ai lavori d'immaginazione... nè il definirlo mi pare impresa molto agevole quando pure sia possibile. » p. 163, ediz. Bertoldi.

(2) Come accettare una simile ragione quando l'A. stesso ha scritto che giudicar del vero — e quindi del falso — nelle opere d'arte è tanto difficile? Ma egli tira in campo l'*idolatria* allora con il Carducci diciamo di non poterlo più seguire là dove la critica dovrebbe cedere il luogo all'inquisizione.

stema là dove prima non v'era che un ammasso confuso di principii.

Quanto al lato positivo del romanticismo riconosce il Manzoni che è meno ampio e sicuro, perchè l'intelletto umano è più attivo nel distruggere che nell'edificare ⁽¹⁾: e riassumendo questo compito positivo, dettava il famoso principio: « la poesia deve proporsi per oggetto il vero ». Però nella prima redazione della lettera al vero s'accompagnava l'utile e l'interessante: poi questi due termini furono tolti ⁽²⁾, forse per non aumentare l'ambiguità della definizione. Poi quell'interessante gli doveva sembrare troppo vicino al dilettevole.

Vero è che se il Rosmini arriverà ad affermare « la poesia è solamente buona per ricreare lo spirito », è cosa frivola, anche D. Alessandro finirà con il parlare tra acerbo ed ironico della « signorona vecchia » (la poesia) che perdeva continuamente i possedimenti aviti.

Tutto ciò a G. Mazzini sembrava scetticismo, dove era costretto a cadere chi non vedeva nell'arte altro che la storia e la morale.

Questa caduta è segnata appunto dal saggio *Sul romanzo storico* ecc., lavoro che segna la « catastrofe » nel pensiero critico manzoniano, ed il punto d'arresto della sua attività *creatrice*, e l'inizio dell'attività più rigorosamente filosofica verso il Rosmini.

Non si può veramente affermare che in questo saggio

⁽¹⁾ Questo avveniva perchè il M. nella mente umana non sapeva vedere che l'attività *logica* (formale) che è analizzatrice per eccellenza, ed incapace di creare. Questa logica applicata alla critica letteraria, dissolve l'opera d'arte e finisce quindi con lo scorgerne soltanto i difetti — così che criticare un lavoro diventa sinonimo di biasimarlo. La critica romantica cercò appunto di reagire lavorando di sintesi più che d'analisi, e riuscendo così a vedere meglio i pregi delle opere d'arte: per questo V. Hugo diceva che alla critica dei difetti bisognava sostituire quella entusiastica delle bellezze.

⁽²⁾ Però, come dimostra il Bertoldi, il cambiamento si limita più alle parole che al significato.

condanni senz'altro il suo romanzo; egli afferma soltanto questo: vi sono dei generi letterari che — come tali — non sono destinati a vivere più di una generazione, ma in questo *genere* letterario può essere fiorito intanto un capolavoro, che resta pur sempre tale, anche se il suo « genere » è morto: così dicasi per l'*Iliade*, l'*Eneide*, il *Furioso*, la *Liberata*, le tragedie storiche dello Shakespeare, i romanzi dello Scott (e i *Promessi Sposi*, aggiungiamo noi) ⁽¹⁾.

Fin qui il Manzoni aveva perfettamente ragione: il suo torto — per noi moderni — sta più tosto nei principi che sostengono il suo ragionamento. Per noi tutti i generi letterari — come tali — sono caduchi: come creazioni della psicologia di una data epoca, prodotti storici con un periodo di vita ben delimitato.

I romantici inglesi e tedeschi non avevano avvertita la caducità del drama e del romanzo storico perchè giudicavano da un altro punto di vista: quello del godimento estetico nel veder rappresentati tutti i fatti ed i sentimenti umani dai più semplici ai più complicati, nella loro piena vitalità: la soddisfazione estetica del ritorno nostalgico ad un modo di vivere omai trapassato ⁽²⁾.

Il Manzoni invece si ferma ancora a considerare la mescolanza del vero con il falso, e crede di portare a favor suo un argomento di molto peso quando — seguendo il Vico — ricorda che quelle storie (*Iliade*, *Odissea*) « parlavano alla credulità, non al buon gusto, che non era ancor nato ».

Se questo buon gusto è il senso estetico, esso era nato anche prima del senso storico, perchè è coevo della fan-

(1) Vedi anche D'OVIDIO, *Discussioni manzoniane*, pag. 45-48.

(2) Cioè ritornare fra gli antichi primitivi, ma conservando la nostra anima moderna; solo a questo modo è possibile il ritorno alla mitologia, come la si osserva nel Pascoli e nel D'Annunzio.

tasia che precede la ragione; e questo secondo quel Vico che il Manzoni si credeva forse di seguire. La concezione estetica precede quella storica, ed al tempo d'Omero quello che mancava non era già il buon gusto, ma il senso storico.

Così il Manzoni ha torto quando afferma che l'antichità non è più suscettibile di poesia, perchè ora abbiamo una critica storica che nel passato cerca la verità di fatto.

Sono ancor queste le conseguenze dell'errore iniziale del Manzoni: non riconoscere l'autonomia dell'arte di fronte alla storia ed alla filosofia. Così egli finisce con l'affermare che il romanzo storico (di fronte all'epopea ed al drama storico) sarebbe il meno biasimevole, perchè deve inventare il suo soggetto principale e non estrarlo dalla storia, restando quindi opera affatto poetica ⁽¹⁾, ma di quella povera poesia che può uscire dal verisimile di fatti e di costumi privati moderni, e collocarsi nella prosa.

Siamo certamente progrediti da quell'epoca in cui il nostro scriveva con balda sicurezza: La poesia è strumento di criterio della bontà delle azioni, perchè nella prosa si possono elogiare — seriamente — anche le cose cattive, ciò che non potrebbe avvenire in quel linguaggio sublime che è la poesia. Ora anche il Manzoni attenua il contrasto tra prosa e poesia ⁽²⁾, senza però giungere deliberatamente là dove avrebbe voluto arrivare lo Stendhal, al drama storico in prosa ⁽³⁾.

Concludendo anche il romanzo storico è un genere

⁽¹⁾ Poetica perchè *bisogna inventare*? Ma nella lettera allo Chauvet il M. fa dell'ironia sulla facoltà che i poeti hanno d'inventare!

⁽²⁾ Come già nell'Inghilterra avevano fatto Wordsworth e Shelley.

⁽³⁾ Il drama in prosa non era certo una novità del romanticismo, ma le ragioni che i romantici adducevano erano nuove, benchè dal punto di vista estetico, affatto empiriche. Vedi il saggio dello STENDHAL, *Racine e Shakespeare*.

superato, siamo omai alla *Storia della Colonna infame*, che è come la catharsi del romanzo: dove storia e morale sono rispettate nella loro integrità. « Il santo vero mai non tradir! » D. Alessandro termina come don Ferrante: il suo ragionamento non manca certo di logica, ma conduce all'assurdo rispetto all'arte: conduce cioè al libro decimo della Repubblica di Platone ⁽¹⁾.

« Congaudere veritati » conchiuderà nel *Dialogo dell'Invenzione* più di trent'anni dopo. Possiamo dire che l'attività di poeta è stata per il Manzoni come un episodio della sua vita: quasi un caro errore, presto sorpassato, per giungere, dietro la guida del Rosmini, al gaudio del vero.

Il verso del suo primo maestro di poesia:

l'arido vero che dei vati è tomba

ebbe per lui un valore profetico.

Pure questa lotta tra il suo pensiero logico, analizzatore, sottile, tormentoso e la sua facoltà estetica, è così serena e sublime, che finisce col darci, nella sua totalità, un'impressione estetica non inferiore a quella che si gode nelle sue poesie in versi.

II.

Il Manzoni e lo Shakspeare.

Dire qualche cosa di nuovo su questo argomento può sembrare una tentazione di vanità: tanti sono gli studiosi che già vi hanno esercitato il loro acume critico: Klein - De Sanctis - Carducci - Zardo - Scherillo - Refor-

⁽¹⁾ Vedi la mia nota *Echi platonici nei tentativi filosofici di A. Manzoni* « Rend. Istit. Lomb. » Sez. II, Vol. XLIX, fas. v.

giato - D'Ovidio - Bellezza - Galletti... ⁽¹⁾. Soltanto l'eco di questi nomi non può non indurci spavento...

È forse l'eterna presunzione dei critici giovani che mi spinge a riempire una lacuna, gettar nuova luce sulla questione?... La questione intanto può essere trattata sotto due aspetti: quello che chiameremo propriamente storico-erudito, e quello critico-filosofico.

Lo studio più esauriente — nel primo tipo — è quello di P. Bellezza, dove con tanto austero accanimento si accumulano citazioni di versi manzoniani tradotti, ridotti, desunti, ispirati, derivati, imitati da altrettanti versi shakespeareiani. La ricerca è così scrupolosa che viene tolto al Manzoni perfino il merito — e qual merito! — di aver usata la rarissima esortazione « Sii un uomo », perchè non ha fatto che tradurre lo Shakespeare: « Be a man » dice infatti Jago a Cassio.

In questo campo così poderosamente sconvolto dall'aratro di P. Bellezza, che cosa potrei io scoprire di nuovo? Entrerò quindi nell'altro campo, non più ricercando quale influsso abbia esercitato l'opera dello Shakespeare su quella del Manzoni, ma come il Manzoni abbia interpretato le opere drammatiche del grande Inglese. Anche perchè — se non m'illudo — il secondo punto di vista è più nel vero del primo, perchè un grande autore è spinto a portare sè stesso — il suo modo di interpretare l'arte — nell'opera di un altro grande, più tosto che subirne passivamente l'influsso.

Credo che i primi accenni del Manzoni a' suoi studi sul tragico Inglese siano quelli di una lettera al Fauriel (23 Marzo 1816) dove parla del Carmagnola, e tra l'altro scrive: « Dopo aver letto lo Shakespeare e qualche cosa « di quanto hanno scritto questi ultimi anni sul teatro,

⁽¹⁾ Recentemente nel numero shakespeareiano del *Marzocco*, (xxi-17) A. Faggi trova nei *Promessi sposi* o meglio negli *Sposi promessi* degli echi del *Macbeth*.

« e dopo mature riflessioni, le mie idee si sono ben mutate intorno a certe stime ».

È noto che il nostro si era acceso della passione per il teatro e s'era nutrito delle idee nuove nel salotto del Fauriel, dove aveva conosciuto la traduzione-riduzione del Wallenstein fatta da Beniamino Constant, e poi le opere stesse dello Schiller, e doveva pure aver sentito parlare dello Shakespeare ⁽¹⁾. Ma allora doveva avergli fatto più impressione lo Schiller che il tragico inglese.

Tornato però in patria e messosi con lena allo studio delle tragedie shakespeareiane, deve aver sentito come la rivelazione di un'arte nuova.

Leggeva certamente la traduzione del Letourneur ⁽²⁾ dove troviamo quel « Discorso delle prefazioni » citato insieme all'opera della Staël e dello Schlegel come i suoi maestri nella critica drammatica. Insisto un momento su questo fatto. La traduzione del Letourneur per il tempo era buona, ma dato il gusto letterario dell'epoca, la mediocrità intellettuale del traduttore e per la *preziosità* stessa della lingua francese tolte certe asprezze certo realismo troppo crudo, diluite le maschie concisioni, sorvolando sui giuochi di parole (naturalmente intraducibili), finiva con l'essere una contraffazione non tanto nell'esteriorità quanto nello spirito intimo. La conclusione è che il vero Shakespeare nella sua integrità *formale* — e per il poeta anche la forma è parte sostanziale — il Manzoni non l'ha conosciuto.

Comunque la lettura del grande tragico gli aveva prodotto una tale impressione da fargli perfino mutare certe stime letterarie fino allora nutrite. Il critico che più lo

(1) Vedi L. MAZZUCCHETTI: *Schiller in Italia*, Hoepli.

(2) Nella nota lettera al traduttore inglese dei *Promessi sposi* il Manzoni afferma di non sapere una parola d'inglese: qualche cosa doveva invece saperne se, leggendo una traduzione di Locke trascriveva sui margini dei brani dell'originale.

deve aver accompagnato in queste letture fu certamente lo Schlegel: non solo ciò vien dichiarato apertamente dall'A. stesso, ma ci vien pure rivelato dalle numerose postille alla traduzione francese della celebre opera.

Il M. non era un lettore da seguire passivamente l'opinione del critico in fama: anche quando le approva le discute per vedere se si possa mai trovarne di migliori.

Questa pertanto è l'opinione sua verso lo Schlegel: « S'ode dire ogni giorno che Shakespeare è un ingegno « rude ed indisciplinato, che senza regole, senza intenzione premeditata, scorre qua e là ed incorre talvolta « in qualche bellezza straordinaria. Questa opinione « tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata « dal signor Schlegel. Questa confutazione pare a me tale « da distruggere affatto questa opinione ».

Ma si capisce intanto che non disperava di offrirne anche un'altra prova. Intanto comincia a postillare il suo autore.

Quando lo Schlegel ricorda che al tempo dello Shakespeare in Inghilterra la differenza delle classi sociali era fortemente sentita dichiara: « e questo è quello che deve desiderare fortemente un poeta drammatico ». Tale affermazione non garba al nostro, che ribatte: « Con questo si vorrebbe lodare lo Shakespeare perchè nelle sue « tragedie ha lasciato viva impronta de' suoi tempi: ma « il poeta drammatico deve desiderare tutto ciò che tende « al perfezionamento della società ⁽¹⁾; ora tutte le circostanze particolari dell'epoca in cui è vissuto nuocciono « alla fama del tragico nelle generazioni successive, dove « saranno cessate quelle circostanze: solo le cose eternamente vere sono sentite e lodate ».

La diversità di principii tra il nostro ed i critici romantici tedeschi si manifesta anche nel modo di giudi-

(1) Da questo punto di vista il M. ricorda il Mazzini, almeno nelle parole,

care lo Shakespeare ed i drammi storici. I tedeschi coltivarono la tragedia storica per il senso nostalgico del ritorno sentimentale ed intellettuale ai secoli passati, dando quindi grande importanza alle circostanze particolari dell'epoca: il Manzoni invece nel drama storico vedeva soltanto il « santo vero » immanente, eterno.

Con il vero il nostro univa strettamente il buono: perciò quando lo Schlegel vuol far notare con quanta abilità lo Shakespeare sappia afferrare le occasioni per elogiare i re e come nell' *Enrico VIII* ⁽¹⁾ sappia invece biasimare questo re, senza che la figlia sua Elisabetta se ne potesse offendere, il Manzoni postilla « Questo non « mancò nè pure ai poeti più volgari, e non è questo « che distingue Shakespeare ».

Insomma il Manzoni non vuole che si confonda la morale dello Shakespeare con quella di tanti altri tragici secondari. E quando il critico tedesco sempre a proposito dell' *Enrico VIII* scrive: « bisogna perdonare (allo Shakespeare) d'aver fatto passare un'adulazione (alla regina Elisabetta) per una catastrofe » il M. postilla: « voila un excuse étonnant! »

In tal modo veniva elaborando la sua libera interpretazione personale, mettendo particolarmente in luce il valore storico e morale delle tragedie del grande inglese. Già il Foscolo aveva protestato contro il primo aspetto di questa interpretazione, come arbitrario ed incapace di mettere in luce la vera grandezza dello Shakespeare. Il Foscolo aveva ragione: ma se a noi non importa che il grande tragico si sia attenuto più o meno alla storia, importava invece moltissimo al Manzoni, che non vedeva moralità fuori dalla verità, e verità non sapeva vedere che nella storia. Siccome per lui il tragico inglese era

(1) La critica odierna propende a negare allo Shakespeare la paternità di questa tragedia.

il più *morale* doveva essere anche il più scrupoloso osservatore della realtà storica; tanto da affermare: « Il « poeta cederebbe il più bel pregio dell'arte sua se con- « sentisse di porre in un'azione meno cause e meno ef- « fetti di uno storico, quando queste conducono all'unità. « Legge lo Shakespeare la novella nona della giornata « seconda del *Decamerone* ecc. ... ». E non s'accorge che l'esempio non calza, perchè il Boccaccio non era uno storico; anche ammettendo che il tragico inglese si attenga scrupolosamente alla novella del *Decamerone*, non è per nulla provato che di fronte ad una vera narrazione storica avrebbe dovuto comportarsi allo stesso modo.

L'unità della novella boccacesca era già frutto di una intuizione estetica, quella di un racconto storico invece risulta da uno sforzo dell'intelletto speculativo.

Ma il Manzoni, che non distingue il vero logico da quello estetico, invece di vedere nel tragico inglese la materia storica trattata liberamente ⁽¹⁾ come la novella d'invenzione, è portato a vedere anche questa nel suo valore di tradizione storica. Per questo nella lettera allo Chauvet, dopo aver analizzato il *Riccardo II*, per mostrare come ne' drammi storici le tre unità non si possono conservare tutte, analizza con le stesse intenzioni l'*Otello*, come se fosse un drama storico e non d'invenzione, dove — dal punto di vista della realtà storica — nulla impediva che si osservassero le tre unità.

Sempre a proposito delle unità, ne' materiali estetici v'è un brano interessante: « Se il dramma che non segue « le due contestate unità non è verisimile per la pre- « senza degli spettatori ⁽²⁾ ebbene — dice il Manzoni —

⁽¹⁾ Infatti non è affatto vero che lo Shakespeare si attenga scrupolosamente alla storia.

⁽²⁾ Perchè questi possono materialmente controllare il tempo che passa e quindi non possono illudersi che in tre ore si compiano delle azioni che com-

« facciamo senza degli spettatori: scriviamo delle tragedie da tavolino: nelle quali i fatti si espongano con il solo dialogo, e quelli che dal dialogo non vengono fatti conoscere siano accennati semplicemente, come il nome di chi parla. Questo genere è possibile ed ha in se tutte le condizioni per esser perfetto senza la rappresentazione. Ma perchè ho io detto possibile? Tutto lo Shakespeare è tale! Nessuno dubiterà che la tragedia da leggersi non sia superiore alla tragedia da rappresentarsi, perchè nessuno dubiterà che la lettura, verbi-grazia del *Macbeth* non produca un più vario un più profondo effetto di commozione di simpatia e di istruzione morale, che qualunque delle tragedie moderne in cui le unità sono osservate ».

Qui il Manzoni sembra avvicinarsi ai romantici tedeschi, considerando le tragedie shakespeareane come monumenti di poesia indipendenti dalla materiale rappresentazione sui teatri: ma il Manzoni qui tratta la cosa da un punto di vista più pratico, volendo soltanto provare che se la logica può tornare a favore dei classicisti, che sostengono le tre unità come indispensabili nei drammi per il teatro, questa logica non ha più ragione di esistere trattandosi di tragedie da tavolino, che però possono esercitare una impressione non meno grande dei drammi realmente rappresentati.

Anche nella lettera allo Chauvet l'autorità dello Shakespeare ha senz'altro un'importanza decisiva, ma sempre secondo un'interpretazione personale. Troviamo anzitutto un confronto tra l'*Otello* e la *Zaira* del Voltaire, dove sono argutamente messi in luce gli svantaggi del sistema che segue le tre unità.

Anche ne' materiali estetici si trova questa analisi, ma

prendono fors'anche degli anni, e, non mutando luogo, non possono ammettere che lo mutino gli attori.

con qualche particolare in più, volendo in questi mettere anche in luce il valore che acquistano certi particolari, che per la loro meschinità sembrano indegni della nobiltà della tragedia: fa così la difesa del celebre *fazzoletto* di Otello, che già aveva sollevato gli sdegni dei critici e del pubblico parigino del settecento. Ecco le sue parole:

« Gli eventi e i discorsi famigliari sono utili nella tragedia anche perchè molte passioni non possono essere spinte al loro più alto punto se non per mezzo di questi fatti. Per esempio quanto la gelosia di Otello supera quella di Orosmane! Una delle ragioni è che il poeta si è servito di mezzi che da un critico volgare (leggi: Voltaire) possono parere di carattere comico per la famigliarità. Il fazzoletto è essenziale nella tragedia shakespeariana ».

Una piccola differenza troviamo pure tra l'analisi del *Riccardo II* quale appare ne' « materiali estetici » e quella che si trova nella lettera allo Chauvet. In questa analisi il Manzoni voleva unicamente mostrare come l'unità di azione venga scrupolosamente osservata, pur non rispettando l'unità di tempo e di luogo, osservando nello stesso tempo come il grande tragico fosse abile nel presentare agli occhi dello spettatore quegli avvenimenti appunto verso quali aveva già attirato la curiosità.

Il Bonghi nella sua edizione, giunto all'analisi del *Riccardo II*, annota: « L'analisi n'è fatta anche, non in diverso modo, ma per un fine diverso, nella lettera allo Chauvet ». Veramente il fine è sempre quello: soltanto che nella seconda analisi è meno esteso e più concettoso; un'unica variante abbiamo: nei materiali estetici aveva scritto: « York segue pure quella via [della fortuna di Bolingbroke], e il luogotenente di Riccardo si vede diventare suddito e fautore di Bolingbroke con quell'arte cortigianesca che sa unire la quiete e la fortuna alla

« riputazione di uomo probo ». Non si può dire che il duca di York faccia una buona impressione: questa impressione sgradevole è temperata invece nella lettera allo Chauvet, dove si nota soltanto che la condotta del duca è svolta così bene dallo Shakespeare, che lo spettatore non si meraviglia di trovare alla fine della tragedia un buon servitore di Enrico IV nel medesimo personaggio che aveva appreso con il più grande sdegno lo sbarco di Bolingbroke.

La medesima analisi nei materiali estetici si chiudeva poi con questa apostrofe d'entusiasmo: « Mirabili « scene, mirabile Shakespeare. Se esse sole rimanessero « del tuo divino intelletto che cosa rara non sarebbero « tenute! Ma l'intelletto tuo ha potuto tanto trascorrere « per le ambagi del cuore umano, che bellezze di questa « sfera diventano comuni nelle tue opere! »

Come non ricordare a questo proposito le parole di ammirazione per il grande tragico, scritte al traduttore inglese del suo romanzo, che aveva tanto male interpretata l'allusione al « barbaro non privo d'ingegno? » ⁽¹⁾

In questa lettera il Manzoni si professa così caldo ammiratore del grande tragico, che quasi ci patisce se altri pretenda d'esserlo più di lui: e fa notare che più ancora delle ingiurie che si lanciavano allo Shakespeare dal Voltaire, gli spiaceva quel modo strano di lodarlo dichiarandolo un miscuglio di stravaganze e di scappate di genio, mentre il genio shakespeariano si manifesta con una meravigliosa e coerente e cosciente continuità.

Così il nostro sostiene nella critica romantica italiana

⁽¹⁾ La lettera fu scritta il 1828, pubblicata l'anno stesso nella traduzione inglese de' *Promessi Sposi* (Pisa, Capurro) non fu compresa nella prima edizione delle lettere manzoniane pubblicate dallo Sforza: apparve poi il 1896 per opera di P. Bellezza, l'anno stesso compariva nelle *Prose minori* edita dal Bertoldi — che non conosceva ancora il nome del traduttore inglese — infine riapparve nel secondo volume dei *Brani inediti* ed. Sforza.

quella medesima parte che nell' Inghilterra il Coleridge e nella Germania lo Schlegel. La sua mente sistematica e profonda non poteva tollerare dei giudizi critici così palesamente contraddittori e superficiali.

E tale ammirazione durò ininterrotta, come prova anche R. Barbiera ⁽¹⁾ quando racconta che avendo la contessa Maffei domandato al Manzoni quali fossero i più grandi poeti, si sentì rispondere: « Virgilio e Shakespeare. « Chiunque vuole scrivere poesia deve leggere Shakespeare. Come conosce tutti i sentimenti! »

III.

Ma tanta ammirazione non poteva derivare dalla sola penetrazione psicologica dello Shakespeare e dalla sua fedeltà alla storia. Già sotto l'aspetto della *fedeltà al vero storico* egli dava del tragico inglese un'interpretazione personale; anche più singolare si mostra quando ammira lo Shakespeare come il più morale (e quindi il più religioso) dei tragici.

Del resto questa seconda ammirazione è strettamente unita alla prima: perchè il « vero » per il Manzoni è lo stesso che il buono ed il bene: come la *logica* è il lato razionale ed il bello il lato estetico della morale.

Nei materiali estetici il Manzoni segnava come tema di una dissertazione futura: « Toccare questo punto: che la perfezione morale è la perfezione dell'arte e che perciò Shakespeare sovrasta gli altri perchè è più morale ».

L'argomento non ha poi ricevuto una vera trattazione sistematica, ma restano dei frammenti interessanti, che ci mostrano la via per la quale è giunto a questa conclu-

(1) Nel *Salotto della Contessa Maffei*.

sione a tutta prima assai strana, quando si pensi che il Manzoni non ammetteva altra morale che quella del Vangelo. Questa interpretazione contrasta poi molto con quella degli altri romantici, specialmente quelli tedeschi ⁽¹⁾.

Tale contrasto ha colpito specialmente il Galletti che è il primo che si sia proposto di studiare come mai il Manzoni sia arrivato a questa interpretazione ⁽²⁾. È questo certo il problema più interessante tra quanti riguardano le relazioni tra lo Shakespeare ed il grande lombardo. « Shakespeare maestro di moralità, Shakespeare ispiratore di umiltà cristiana? ecco certo uno di quei paradossi in cui si compiaceva l'acume, talvolta sofisticato del Manzoni ». Così il Galletti, che indugia a lungo sulle relazioni tra il Manzoni e la filosofia della storia del Bossuet, per dimostrare che il Manzoni giudicava lo Shakespeare attraverso la concezione religiosa del grande oratore francese ⁽³⁾, e concludere: « La riduzione dello Shakespeare alla morale cristiana e alla filosofia della storia insegnata dal Bossuet è un ardito tentativo che non riuscì interamente al Manzoni, ma gli ha pur sempre suggerito parecchie idee originali e gli ha ispirato alcune scene di una grande profondità morale ».

Mi pare però che il saggio del Galletti volendo dimostrare troppo, finisca con il dimostrare troppo poco: dimostra troppo trattando troppo estesamente di classicismo e romanticismo, di germanesimo e spirito latino, con affermazioni molto personali e che troppo risentono

(1) Come del resto il cattolicesimo manzoniano si differenzia da quello dei romantici tedeschi.

(2) Nel saggio *Manzoni, Shakespeare, Bossuet*, nel volume *Saggi e Studi*, presso Zanichelli, 1916.

(3) Il primo che a proposito del Manzoni faccia il nome del Bossuet è lo Stendhal il quale, dopo aver esaminato il 5 Maggio — scrive: « Pour trouver quelque chose de comparable il faudrait chercher dans les oraisons funèbres de Bossuet ».

del momento storico che attraversiamo, ⁽¹⁾ e quindi parziali e soventi ingiuste. Dimostra poi troppo poco, perchè, pago di aver scoperto nel Manzoni la concezione storica del Bossuet e l'applicazione fattane nell'interpretare lo Shakespeare, si perde a discutere appunto di romanticismo e classicismo: cioè a parlare delle idee proprie e non di quelle del Manzoni, affrettandosi alla conclusione, senza aver sfruttato tutto l'argomento.

È poi anche esagerata l'importanza data al Bossuet come filosofo cristiano della storia, quando questa filosofia della storia la troviamo, fin nei primi scrittori cristiani, e dopo il mille la vediamo rinnovata da un altro storico ecclesiastico: Ottone di Frisinga; è insomma ancora una concezione *biblica* della vita, che non ha avuto poca importanza nel protestantesimo.

D'altra parte l'interpretazione che il Galletti dà alle tragedie dello Shakespeare è troppo parziale e — per un nemico del romanticismo germanico — è troppo sotto l'influsso d'una parte della critica romantica, di cui Galletti inconsciamente segue più tosto i difetti che i pregi.

Ma torniamo al Manzoni ed alla sua filosofia della storia.

Lo Schopenhauer sviluppando la sua teoria del pessimismo e cercandone i precursori, dopo aver additato lo spirito della tragedia greca ⁽²⁾ si ferma con particolare compiacenza sul cristianesimo, ma quello cattolico, non

⁽¹⁾ Certo non si può dire che il Galletti sia uno di quelli che ha cambiato *credo*: no, nel Galletti la diminuzione di valore del romanticismo è tradizionale, così come la visione parziale, limitata, del romanticismo germanico. Del resto, è da un po' di tempo che si tenta in Italia la demolizione del romanticismo, magari negando che sia mai esistito (come parlarne allora?), ma con il Bertana io ripeto che la letteratura moderna è tutta romantica.

⁽²⁾ Donde prenderà le mosse il Nietzsche per il suo studio *Le origini della tragedia ecc.*

quello protestante, perchè soltanto il primo aveva saputo conservare lo spirito pessimistico che già si trova nella tradizione ebraica, mentre il secondo era degenerato in un ottimismo razionalistico, borghese.

Si ricordi ora perchè il filosofo del pessimismo ammirava lo Shakespeare ⁽¹⁾ e si vedrà che il discepolo del Kant non va molto lontano dal discepolo del Rosmini.

È inutile ch'io ritorni a parlare del pessimismo del Manzoni: qui mi basta ricordare che, oltre a rispondere al pessimismo generale del tempo, il pessimismo manzoniano è profondamente radicato nel suo cristianesimo, come vien manifestato dalla sua opera poetica che è intimamente storica, nel senso che studia la vita nel suo svolgersi, per scorgervi però ciò che è eternamente vero e quindi stabile, immobile, come la manifestazione della volontà divina che getta i suoi richiami agli uomini « sub specie aeternitatis »: così egli vi scorge l'eterna vanità degli sforzi degli uomini che vogliono agire indipendentemente o contro la volontà divina, che alla mente degli stolti e dei fatui sembra non sorvegliare i fatti umani lasciando giungere i superbi alle più alte cime, mentre invece li segna e li aspetta per coglierli all'estremo sospiro.

Così la faticosa storia degli uomini, con le sue continue alterne vicende, non è altro che il libro dove la divinità segna il suo volere imperscrutabile: tutti i desideri che non s'accordano con la volontà divina sono destinati a risolversi in nulla, e tutti i beni mondani finiscono con l'ingannarci.

Ecco le precise parole del Manzoni:

« Poetica è certo la rappresentazione delle rimembranze meste del passato, che ci sembra essere stato

(1) Come quello che nell'*Amleto* ci insegna la lieta rinuncia alla vita. Anche il Fogazzaro avvicina il M. allo Shopenhauer a proposito dell'amore nel concetto manzoniano. « Intorno ad un'opinione del Manzoni » nei *Discorsi*.

« più felice di noi, e delle speranze dell'avvenire, ma
« deve il poeta far sentire la vanità di questi sentimenti ».

Partendo da principii consimili di « filosofia storica cristiana » il Bossuet bandiva le rappresentazioni sceniche come « naturalmente immorali » perchè necessariamente nutrite di concetti ottimistici, passionali, irreligiosi.

Il Manzoni invece pensa che la terribile realtà della nostra vita, quale è svelata dalla religione cristiana può anche diventare in mano ad un poeta tragico opera di moralità, purchè questo poeta sia un intelletto austero che sappia metter in luce sotto gli splendori mondani i segni della inesorabile giustizia divina ⁽¹⁾.

Per ottenere questa unità morale non bisogna avere falsi riguardi per il pubblico, che in generale o vuol divertirsi o spandere lacrime sentimentali: il grande poeta deve essere inesorabile: « Vi è nella verità un interesse
« così potente, che ci può costringere a considerarlo malgrado un vero dolore, malgrado un certo orrore vicino
« al disgusto: se questo disgusto che il poeta eccita è
« il disgusto del male, se, associando al delitto delle idee
« ripugnanti, l'ha reso più odioso, se ha risvegliato nei
« cuori un'avversione salutare per le passioni che spingono a commetterlo, si potrà rimproverargli di non
« aver abbastanza rispettato la volontà dello spettatore?
« Troppi riguardi si sono imposti al poeta per la suscettibilità del pubblico: si è fatto loro obbligo di evitare tutto ciò che potrebbe spiacergli: vi sono dei dolori
« che perfezionano l'anima, ed è una delle più belle facoltà
« della poesia quella di fermare con un vivo interesse l'attenzione su fenomeni morali, che noi non potremmo
« osservare senza ripugnanza ».

⁽¹⁾ Non diversa era l'idea del Leopardi quando scriveva: « Quello che veduto nella realtà delle cose accora ed uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio, apre il cuore e ravviva ». *Pensieri*, I. 349.

Queste le parole del Manzoni, che fa intanto l'elogio dello Shakespeare (sebbene non lo nomini) come quel poeta che aveva saputo destare l'attenzione su fenomeni morali di per sè ripugnanti. Non molto diversa infine era l'opinione di un grande poeta (1): V. Hugo, quando affermava che il tragico inglese era senza pietà, inesorabile con gli spettatori nel mostrare le terribili conseguenze delle passioni umane.

Il nome dello Shakespeare sarà poi fatto apertamente ne' « materiali estetici » dove affronta direttamente il problema della moralità nelle opere tragiche: « La rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale, perchè lascia impressioni che si avvicinano alla virtù. Quando l'uomo esce con l'immaginazione dal campo battuto delle cose note e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere, e si trova alla regione infinita de' possibili mali, egli sente la sua debolezza, le idee ilari di vigore e di difesa lo abbandonano, e pensa che, in quello stato, la sola virtù e la retta coscienza e l'aiuto di Dio ponno dar qualche soccorso alla mente. Ognuno consulti sè stesso dopo la lettura di una tragedia di Shakespeare, se non sente un consimile effetto nel suo animo ».

Con parole diverse esprime le medesime idee nella lettera allo Chauvet: « Non è già partecipando al delirio ed all'angoscia, ai desideri ed all'orgoglio de' personaggi tragici che si prova il più alto grado di commozione: sopra questa regione ristretta ed agitata, nelle pure regioni della contemplazione disinteressata, alla vista delle sofferenze inutili e delle vane gioie degli uomini, noi siamo più veramente presi dal terrore e dalla pietà di noi stessi ».

Se noi ci fermiamo alle *parole* possiamo ammettere

(1) Che il Manzoni definiva: « un ingegno forte ma disordinato ».

che l'interpretazione manzoniana non è poi molto differente dalla nostra. Come esprimere più chiaramente quel « sacer horror » che ci stringe l'anima quando entriamo per la prima volta nella foresta spessa e viva dell'opera shakespeareana? Nè più superbamente il *φύσος*; e l'*ἐλπος*; di Aristotile si potrebbero sollevare all'altezza ed alla complessità cristiana del nostro modo di sentire la tragedia.

Possiamo ora capire perchè il Manzoni neghi al Bossuet, al Nicole, al Rosseau che il teatro sia necessariamente immorale: questi scrittori avrebbero ragione se non fosse possibile altra tragedia all'infuori di quella di tipo francese, che fa simpatizzare lo spettatore con le passioni dei personaggi, spingendolo ad imitarlo: ma il Manzoni sostiene che si possono comporre tragedie lasciando lo spettatore giudice sereno e non partecipe delle passioni degli spettatori: esempio insigne — e forse unico — lo Shakespeare.

Si pensi invece come poneva la questione circa lo stesso tempo (1823) lo Stendhal: « Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant « les deux unités de lieu et de temps, on peut faire des « pièces qui les fassent pleurer et frémir ».

No, il Manzoni tra i due teatri — classico e romantico shakespeareano — non vedeva solo la questione delle unità, ma pure una questione morale e religiosa.

Per capire anche meglio l'opinione sua intorno allo Shakespeare, che non fa consentire lo spettatore alle passioni che animano le sue tragedie, bisogna ricordare l'ostracismo dato allo Schiller, ed al suo biasimo di un passo del *G. Tell*.

A tutta prima sembra ingiustificato questo biasimo al poeta tedesco, quando si pensa che nelle tragedie shakespeareane vi sono ben altri spettacoli di odio, contrario alle leggi divine (1).

(1) Così L. MAZZUCCHETTI nel suo *Schiller in Italia*.

Ma intanto il critico moderno ha pure l'obbligo di vedere se questo biasimo del Manzoni è coerente a tutto il suo modo d'interpretare l'arte in generale e la tragedia in particolare, solo allora il critico potrà affermare di non andar d'accordo, come uomo di lettere moderno, con il modo di pensare del Manzoni, ma non colpirlo soltanto in quella particolare affermazione che è strettamente connessa a tutto il suo sistema critico.

Si ricordi l'ammirazione di G. Mazzini per lo Schiller: essa ci rappresenta bene l'opinione corrente del tempo suo, e precisamente quella dei « democratici », nei credenti nelle magnifiche sorti e progressive dell'umanità, ottimisti quindi e religiosi ma di una religione senza dogmi e senza preti, e non si dimentichi che il Mazzini, contro il Manzoni, preferiva lo Schiller allo Shakespeare.

Ricorriamo ora al Galletti, che pure non ha saputo sfruttare tutta la fecondità di una sua affermazione, troppo preoccupato nel biasimare il romanticismo tedesco. L'affermazione è questa: « nelle tragedie dello Shakespeare, « come in quasi tutta la poesia della Rinascita, non si trova « nè l'idea di un fine provvidenziale assegnato alle azioni « nostre e neppure un sentimento ben fermo della legge « morale. La scelleratezza atroce e la sublime bontà, « l'eroismo ed il tradimento, la soavità verginale ed il « vizio più immondo prorompono con la cecità dell'istinto, « agiscono colla subitanità incoercibile di una forza naturale, non riconoscono sia pure per negarlo, alcun « precetto religioso ».

Non dico che il quadro sia esatto, che non vi sia nulla di esagerato, di tendenzioso, di unilaterale, specialmente riguardo allo Shakespeare, ma colpisce anche un lato del vero.

È innegabile che nella letteratura del Rinascimento v'è la manifestazione di uno spirito a-morale che si traduce per noi lettori moderni in un senso di freddezza. Le cose

più belle come le più brutte ci passano davanti gli occhi, senza che noi possiamo partecipare così al loro bene come al loro male: ammiriamo senza « simpatia ».

Paragoniamo ad esempio l'Ariosto ed il Machiavelli al Tasso ed al Metastasio. I due primi ci interessano, ma non ci commuovono: leggiamo invece il Tasso, il Metastasio: ecco degli autori « simpatici » cioè sentimentali, patetici, passionali; le loro creazioni estetiche ci interessano passionalmente; ci affasciano; per questo diciamo che sono autori moderni; perchè è caratteristico delle opere moderne cominciando dal Werther, dall'Ortis, questo fascino che può diventare perfino morboso. Si sente in queste creazioni che l'autore ha messo tutta la propria anima; in quelle del Rinascimento invece si sente l'autore che lavora col puro intelletto, e nello stesso tempo troppo implacabilmente preciso, chiaro, senza quel senso del mistero che desta la curiosità simpatica del lettore moderno.

Si ricordi che la produzione romanzesca della fine del settecento (compreso anche il teatro lacrimoso) era di questo tipo sentimentale simpatico [contrariamente alla produzione letteraria classica del primo settecento, che veniva dichiarata fredda e noiosa: opera dell'intelletto e non del cuore], ed aveva, come tale, il suo influsso nella vita pratica, che si voleva rinnovare come la letteratura per una più libera espansione delle attività individuali, tendenti a raggiungere una felicità terrena.

Non si dimentichi che il Manzoni biasima i poeti « che « ci trasportano a supporre la realtà del godimento negli altri, e ci rappresentano uomini correnti dietro un « oggetto, di modo che ci sembri che saranno compiutamente felici nel possederlo ».

Quindi non poteva che odiare i lacrimosi, i passionali, gli ottimisti, i sentimentali, insomma coloro che fanno simpatizzare i lettori (o gli spettatori) con le creature della

loro fantasia non austera e troppo mondana. Così l'autore degli *Dei della Grecia*, dei *Masnadiери*, l'ottimista che manda il suo saluto al secolo filosofico: « Come stai « bello o uomo con il tuo ramo di palma sul declivio « del secolo nella nobile e fiera virilità », il creatore di tanti personaggi tragici che fanno troppo simpatizzare lo spettatore con i loro propri sentimenti, veniva giustamente bandito dal Manzoni, come poeta pericoloso per la sua poca austera morale, ⁽¹⁾ come quello che faceva amare la vita, che voleva perfezionare la società umana indipendentemente dalla religione cattolica, e che appunto per questo veniva esaltato dal Mazzini ⁽²⁾.

Il Manzoni cercava uno spirito più sereno e calmo nel dipingere la realtà: quella calma che deriva dalla superiorità del giudice che non partecipa alle passioni de' contendenti — come quella appunto che troviamo nel *Re Lear* ⁽³⁾.

Con una tal guida nessuna paura che il lettore o lo spettatore sia sedotto al male: perchè il male nello Shakespeare spaventa e non alletta.

Spiegata così l'opinione del Manzoni, non pare più così sofisticata e strana come vorrebbe il Galletti: e pure noi dobbiamo convenire con questo critico che questa riduzione dello Shakespeare alla morale ed alla filosofia cristiana della storia non è un tentativo interamente riuscito.

⁽¹⁾ A rincalzare la mia opinione ecco anche il De Sanctis: « I romantici rappresentano il brutto per il brutto e in ciò s'allontanano da colui che chiamano loro capo, dallo Shakespeare le cui figure di malvagi sono colossali e sublimi e si collocano al lato di quelle dei tragici greci, il che non si può dire di Francesco Moor presso lo Schiller di una bruttezza morale. » (*Saggi critici. Delle opere drammatiche di F. S.*).

⁽²⁾ Che così sempre più si allontanava dal Manzoni, tanto da scrivere: « Del « Manzoni non v'è più nulla da sperare. Era del resto un uomo fatto per « attaccare i particolari, non per battere in breccia il corpo dell'edificio ».

⁽³⁾ Per questo il pensiero del M. poteva e può apparire come troppo calmo, freddo e compassato.

Secondo il Galletti l'errore del Manzoni sarebbe questo : aver visto del sentimento religioso (e quindi cattolico-evangelico) nelle opere dello Shakespeare, mentre invece i personaggi del grande tragico « sono creature impetuose e bramosi le quali intravedono un barlume di « idea morale soltanto dopo l'esperienza, appassionata « ed integra della vita » mentre le creature del Manzoni « hanno già prima di agire il disgusto delle passioni ».

Ma anzitutto per giudicare del Manzoni come critico, specialmente se lo vogliamo riprendere d'errore, noi dobbiamo riportarci al suo tempo, e non pretendere che egli giudichi di un autore come ne giudichiamo noi, secondariamente poi quella del Galletti non è una buona analisi del genio tragico dello Shakespeare : è una visione parziale sotto l'influsso di un preconconcetto caratteristico nel Galletti : la natura latina contrapposta a quella germanica e la prevenzione contro il romanticismo.

L'errore del Manzoni critico va dunque ricercato nel Manzoni stesso : noi dobbiamo vedere se la sua concezione è in contraddizione non già con il nostro pensiero, ma con il suo pensiero stesso e con quello dei contemporanei.

Perchè il critico più vero non è già quello che più si avvicina ad interpretare il significato dei personaggi shakespeareiani dal punto di vista dello Shakespeare stesso, ma quello che più risponde alle necessità critiche del suo tempo, senza contraddizioni nello svolgimento del suo pensiero, e senza contraddire i dati di fatto riguardo alla vita ed alle opere del grande tragico.

E la critica shakespeareiana moderna è più vera non perchè ha raccolto una maggior somma di dati storici intorno alla vita dello Shakespeare, all'epoca dei suoi drammi ed alla loro autenticità, ma perchè è frutto del pensiero di questa nostra epoca stessa, che ha una maggiore esperienza d'arte e di vita e di filosofia che tutti

i secoli passati, che il nostro riassume in sè superandoli: insomma la nostra critica moderna shakespeareiana è superiore perchè riassume una maggiore somma di realtà spirituale ed intellettuale. La grandezza di un autore come Omero, Dante, Shakespeare cresce crescendo la poderosità e la comprensione dell'intelletto del critico che li esamina.

Tornando al Manzoni, gli errori di tutta la sua teoria estetica con la sua insanabile contraddizione tra il reale e l'ideale si manifesta nella interpretazione che egli dà dello Shakespeare.

Infatti quando noi leggiamo nel Dowden: « Che il « mondo suggerisca domande alle quali non si può rispondere, che attorno alla nostra coscienza giaccia « l'ignoranza, intorno alla luce l'oscurità, questo a Shakespeare sembrò un fatto di un profondo significato, « che forse si potrebbe chiamare religioso »; noi non abbiamo nulla in contrario da osservare: non così invece quando troviamo una consimile affermazione nel Manzoni: il grande lombardo non accenna mai precisamente alla religione cattolica quando parla dello Shakespeare: anche il Galletti osserva: « Il Manzoni non dice che lo « Shakespeare sia poeta cristiano, dice che circonda il « drama del nostro destino di un'incertezza piena di « terrore per cui si svegliano nell'animo presentimenti « cristiani ».

Veramente il Manzoni non dice veramente nè pure questo: ma è appunto questo silenzio che ci insospettisce: noi sappiamo bene che il Manzoni in fatto di religione era un intransigente o meglio cercava di esserlo: che la sua parola « religioso » ha un significato ben preciso, delimitato, ristretto, quale noi non possiamo più accettare.

Ma se uno leggesse soltanto le parole del Manzoni sullo Shakespeare potrebbe prendere quel *religioso* nel senso vasto della parola, come poteva usarlo ad esempio

il Goethe parlando dell' *Amleto*. Dico *religioso* a proposito dello Shakespeare, perchè quando il Manzoni parla di moralità intende sempre la morale che si basa sul Vangelo.

La contraddizione appare evidente quando si paragoni l'opera tragica del Manzoni con quella dello Shakespeare: allora tutta la grandiosità della concezione tragica manzoniana scompare, o meglio rimpiccolisce, e s'attenua ed appare troppo meschina: meschina non già per la debolezza della facoltà creatrice poetica dell'autore, ma per il principio estetico da cui parte.

Già egli si era messo in contraddizione con l'età sua ostinandosi a vedere nello Shakespeare uno scrupolo per la realtà storica che non esiste affatto.

Amleto, il *Re Lear*, il *Macbeth*, l' *Otello* ricevono le stesse lodi che i drammi storici, il Manzoni non ci fa vedere di averne compresa tutta la grandiosa bellezza ed il significato speciale: la sua facoltà estetica non ne appare eccitata in modo speciale: nulla in lui che ricordi anche da lontano l'analisi fatta dal Goethe intorno all' *Amleto*: trascura poi il lato prettamente fantastico: « Sogno d'una notte d'estate », « La Tempesta » (mentre tanto v'insistevano i romantici tedeschi) tutto occupato nella sua concezione della verità, che è eguale alla moralità, e che bisogna esser veri se si vuol esser morali, avendo del vero un'idea molto incompleta e della morale una concezione molto ristretta.

Peggio ancora, il Manzoni non approva la mescolanza del serio con il comico (ironico) quale appare nell'opera dello Shakespeare, quando invece essa formava una delle caratteristiche più ammirate dai romantici. Nè si dica che poi nel romanzo il Manzoni si è ricreduto.

Anzitutto ha ragione il D'Ovidio quando osserva: « altro è la mescolanza dei due elementi nel drama: « altro in un racconto o in qualunque discorso ove l'autore parli in persona propria » poi abbiamo due prove

dal Manzoni stesso: la lettera al traduttore inglese del romanzo dove accenna pure a questa sua opinione come ancora immutata, ed in fine il fatto che il noto passo della lettera allo Chauvet, dove disapprova questa mescolanza, è stato fatto appositamente correggere perchè egli non vuole escludere in generale la mescolanza del serio con il faceto, ma nega che sia bene riuscita proprio quella che si trova nelle opere dello Shakespeare « perchè di-
« strugge l'unità d'espressione necessaria per produrre
« la commozione e la simpatia ».

Ma il Manzoni non s'accorge che se toglie allo Shakespeare la commozione e la simpatia viene un po' a dare ragione al Mazzini che lo accusava di freddezza.

Simpatia! Anche il nostro è costretto a cedere al gusto del tempo: commuovere simpatizzando; e subito alla nostra mente ricorrono la morte del Carmagnola, d'Ermenegarda, d'Adelchi.

Il Manzoni poeta tragico contraddice al Manzoni critico dello Shakespeare: non sa esprimere nelle sue tragedie il male. Il male per il Manzoni è come « l'ante-factum » di ogni tragedia, s'intravede qua e là oscuramente ma non si lascia vedere.

Vero è che qualcuno potrebbe obbiettarci lo Svarto dell'*Adelchi*. Il Carducci parlando appunto di questo personaggio lo dice ben tratteggiato, ma aggiunge: « Peccato che non con qualche linea più profonda con
« qualche tratto più rozzo ed efficace a uso Michelin-
« gelo e Shakespeare ».

Ma anche qui ci soccorre l'osservazione sempre acuta del De Sanctis: « Ciò che era legittimo e naturale nello
« Shakespeare diventa strano, grossolano, artificiale a
« tanta distanza di tempi, in tanta differenza di sentire
e di concepire » (1).

(1) Nel Saggio: *L'ispirazione ed il concetto degli Inni Sacri*. Saggi critici.

Il Manzoni aveva intuito tutto ciò: per questo dico che il « problema del male » nell'arte fu per il grande lombardo una delle questioni più difficili e tormentose. In teoria egli ammetteva che anche il male — il male che desta ripugnanza — riprodotto dall'artista può essere morale, ma quando doveva tradurre in pratica questo suo principio s'arrestava dubitoso d'offendere la morale, temendo d'indurre, anche lontanamente, il lettore alla simpatia per il male (¹).

Il romanticismo — specialmente quello germanico — portava con se il peccato originale di non essere « ingenuo »: vuole essere un ritorno all'antico M. Evo, non disdegnando nè pure il Rinascimento: un ritorno alla vita eroica, primitiva, ingenua, potente; ma i romantici sono « coscienti » di questo ritorno, e questa coscienza li rende ancora artificiosi, manierati, esagerati, sistematici (²).

Ammirano la « spontaneità » così nel bene come nel male, propria dei secoli primitivi, e vorrebbero riviverla; ma invano: i loro malvagi o diventano grotteschi — ed allora perdono ogni valore rispetto all'arte — o, essendo fatti risorgere per « virtù » di simpatia dal poeta, diffondono nei lettori un influsso morboso d'attrazione, che offende la morale.

Questo appunto sentiva il Manzoni anche nello Schiller: per essere sereni — oggettivi — nel dipingere così il bene come il male, si finiva con l'esaltare « esteticamente »

(¹) Perchè infine anche il Manzoni è un sentimentale per quanto vigile e cosciente dei possibili pericoli a cui poteva condurre quella che era una caratteristica del suo tempo. Si pensi all'episodio della monaca di Monza.

(²) In questo senso aveva ragione lo Schopenhauer di dire che la poesia classica si serviva solo di motivi puramente umani, reali e naturali, mentre la seconda ammette anche l'azione di motivi artificiali, convenzionali. — Non si creda però oggi di condannare per questo il romanticismo. Anche l'artificiale ha pieno diritto d'esistere.

il male, usando i lenocinii dell'arte. Questo invece vedeva evitato dallo Shakespeare: ma se noi ora possiamo dare la ragione di questo fatto, il Manzoni non la sapeva come non la sapevano i romantici tedeschi che, abolendo dei secoli di storia, facevano dello Shakespeare un loro contemporaneo creatore di persone impetuose e bramosi, le quali intravedono un barlume di idea morale soltanto dopo l'esperienza appassionata ed integra della vita (¹).

Mentre il Manzoni — pure romantico — vede nello Shakespeare tutto il contrario: tanto siamo portati a vedere negli altri ciò che noi stessi sentiamo. Pertanto il grande lombardo messo al bivio o di descrivere il male facendo simpatizzare il lettore, o di eccitare semplicemente la compassione per le sventure prodotte dal male, scelse quest'ultimo partito: lasciò il φόβος per l'έλεος. Così il personaggio più poetico delle sue tragedie è l'Ermengarda: un personaggio muto, come bene l'ha definito il De Sanctis: l'unica donna ideale creata dal nostro. Tanto maggior merito quando si pensi che è una donna innamorata (nelle cose d'amore — confessava il Manzoni — si trovava sempre imbarazzato).

Ma qui ha superato le difficoltà in un modo abilissimo. Ermengarda infatti non parla dell'amore in uno stato di felicità, ma quando di questo amore non gusta già più la gioia, ma il dolore: e nè pure ne parla a mente lucida, che allora vieta a sè stessa e al padre di interrogare il proprio cuore: ne parla soltanto nel delirio: ed allora che l'endecasillabo con la materialità del dialogo diventa un impaccio, il poeta afferra la sua

(¹) Questo non è certamente il giudizio di tutti i romantici tedeschi, ma dei più entusiasti ed arditi. E pure il Galletti, che li combatte con tanto accanimento, finisce con l'ereditare da loro senza mutar sillaba l'interpretazione dello Shakespeare!

creatura dolorosa, rubandola alla vista materiale dello spettatore, su ne' regni incontaminati della lirica, dove il verso sciolto già fievole nelle ultime note si spezza e si solleva più agile sviluppandosi nella serie de' settenari sdrucchioli, piani, tronchi, intrecciando le braccia che si cercano e si allacciano di strofa in istrofa come una varia schiera di angoli salienti che accompagni il volo della morente in cielo.

Poichè l'afferma esplicitamente l'A. nessuno può negare che l'Ermengarda ricordi Caterina, la moglie ripudiata da Enrico VIII; ma, diciamolo pure, la creatura manzoniana è per noi più bella di quella shakespeareana.

Quella che i critici chiamano l'« oggettività » dello Shakespeare, se ha i suoi vantaggi ha pure i suoi danni, danni già accennati dal Mazzini e dallo Schlegel quando parlano della *freddezza* dello Shakespeare, freddezza che non abbandona nè pure le creature più famose: come Ofelia, Desdemona, Cordelia.

Il Romanticismo, sentimentale, meglio del Rinascimento « intellettuale », ha saputo studiare la psiche della donna. E richiamiamo alla nostra memoria: Margherita, Carlotta, Virginia, Teresa, Graziella, Ermengarda...

Per dirla con una frase rubata alla Staël: la descrizione di Ermengarda ci fa piangere di più di quella della Caterina shakespeareana, anche perchè Ermen-garda è una creatura del nostro tempo raffinato ne' sentimenti, tormentoso ne' sensi, sottile nell'indagine, rigato di brividi nelle espressioni estetiche, è insomma romantica.

Anche Ermengarda è una raffinata del dolore: « Un « gaudio amaro che all'amor somiglia - inebbriata del « mio pianto - amor tremendo è il mio... » sono sue espressioni.

Adelchi invece è riuscito troppo inferiore ad Amleto. Non basta infatti che il giovane figlio del re Desiderio sia un principe amato da' suoi soldati; uomo superiore

intellettualmente e moralmente al suo tempo, che trova solo un amico che lo sappia comprendere, mentre folti intorno a lui vivono i traditori, uno straniero insomma tra i suoi e quindi una vittima predestinata, un uomo che sopporta un compito indegno per la nobiltà del suo animo: « Il mio cor mi comanda - alte e nobili cose e la fortuna - mi condanna ad inique ».

Tutto ciò non basta a renderlo fratello del pallido principe danese. Ma il Galletti scrive: « Adelchi è uno « spirito più alto di quello di Amleto, perchè più con-
« sapevole del proprio limite, più calmo nella tempesta, « e sorretto alla fine dalla certezza di una superiore « giustizia ».

Confesso di non comprendere il significato di queste parole. Che nella vita pratica, giornaliera, borghese, un uomo come Adelchi possa riuscire alle persone timorate di Dio, e amanti dei limiti e della calma non che della superiore giustizia, più gradito di un tipo come Amleto, posso ammetterlo. Ma tutto questo non ha nulla a che fare con i due personaggi dal punto di vista estetico.

Non si è mai domandato il Galletti perchè Amleto abbia suscitato tanti entusiasmi e tra i dotti e gli indotti; perchè la sua persona sia stata studiata con tanto interesse più che per qualsiasi uomo reale, mentre la figura d'Adelchi è passata nel campo della letteratura universale nè biasimata nè esaltata?

Appunto, rispondo io, per quelle ragioni per cui lo loda il Galletti: Adelchi è un uomo normale: una delle tante vittime dell'iniquità umana, ma non è un personaggio tragico; se è sorretto dalla certezza di una superiore giustizia, il lettore letta la tragedia esclama: « Dio l'abbia in gloria, povero giovine: se l'è proprio meritato! » e non ci pensa più. Ma se legge l'*Amleto* il suo spirito diventa insonne. L'Adelchi non è neppure uno spirito interamente tragico, l'Amleto invece è un mondo intero;

come trovare uno « spirito inferiore » in chi tormenta se stesso con tanta assidua tenacia, in chi riflette nel suo spirito la lotta eterna tra il bene ed il male, tra la luce e l'ombra tra l'odio e l'amore, tra la vita e la morte? Amleto è un mondo, ripeto: Adelchi non è che un piccolo luogo di questo universo; lo spirito di Amleto è senza limiti, ma appunto per questo è più grande, più vasto, più alto.

La calma è certamente un nobile dono dell'animo: ha specialmente nella vita pratica un grande valore. Ma l'arte non deve servire come catechismo morale quotidiano: ed il dubbio e la lotta ed il contrasto possono essere anche più grandi della calma, che è sovente il dono degli spiriti limitati, cioè piccoli.

Nulla meglio dell'Adelchi e del suo soliloquio paragonato a quello d'Amleto ci mostra la diversità dello spirito tragico del Manzoni e dello Shakespeare e nello stesso tempo le manchevolezze dell'interpretazione che il grande romanziere tentò dell'arte del grande tragico.

E si noti che il soliloquio d'Adelchi è certamente di derivazione amletiana, che in esso cioè il Manzoni voleva tradurre, secondo la sua interpretazione, per i moderni lo spirito religioso-morale del tragico inglese.

Ognuno ricorderà che ad Adelchi attristato si presenta per un momento l'idea del suicidio: ma la respinge subito per ubbidire alla volontà divina, che aveva voluto lasciar lui, figlio di re « vinto e confuso tra i vili » a sopportar l'onta di comparire davanti al re franco vincitore. Analizzando rapidamente la sua intenzione di suicidarsi Adelchi trova che non era altro che un sentimento di vergogna frutto di falso orgoglio e di superbia umana, e perciò da buon cristiano la respinge.

Sarà una cosa bellissima dal punto di vista cattolico, ma dal punto di vista estetico dobbiamo pur confessare che l'intima tragedia vien troncata a pena quando stava

per mostrarsi, e noi abbiamo il gusto tanto perverso da preferire allora il soliloquio d'Amleto, che è il centro ideale di tutta l'alta tragedia.

Ciò che rende grande questo soliloquio è appunto il fatto di essere senza una conclusione: è un problema eternamente aperto, e perciò più sublime, più universale, direi quasi umanamente più giusto di quelli che s'affrettano ad una conclusione: perchè non è sempre vero che chi risolve un problema apporti all'uomo un'utilità maggiore di chi lo ha semplicemente posto ⁽¹⁾.

Amleto nel suo dubbio getta un'ombra così grande, che vi si ripara tutta l'umanità con le sue sorti. Il soliloquio d'Adelchi invece si risolve in una semplice questione di coscienza, risolta secondo il catechismo cattolico, e che può quindi accontentare soltanto un piccolo numero di credenti.

Qui si manifesta la differenza che corre tra lo Shakespeare ed il Manzoni nel modo di sentire la tragedia.

Ricordiamo che il Manzoni era un cattolico-razionalista. Riconosce, è vero, l'importanza del soliloquio amletiano: « essere o non essere » è « appunto il pettine a cui vengono in ultimo tutti i nodi » ⁽²⁾, ma non può fermarsi nello stato di dubbio: vuol risolvere senz'altro il terribile dilemma per potere « congaudere veritati »; crede veramente che sia non solo possibile ma assolutamente necessario trovare la verità di cui l'animo si appaghi interamente: una verità positiva, assoluta che abbia una risposta per tutte le domande.

Quindi il Manzoni nel campo intellettuale risolve subito ogni contrasto tragico: lo scorge invece continuo nel

⁽¹⁾ Anche il Lessing diceva che è più interessante per l'uomo, il modo con cui si pone il problema della ricerca del vero, che nè pure il risultato stesso della ricerca. Non sostengo poi che il Lessing abbia interamente ragione.

⁽²⁾ Nel *Dialogo dell' Invenzione*.

campo della vita morale-religiosa: nelle sofferenze che l'uomo per volontà di dio deve sopportare prima di giungere all'eterna salute, nel seno di dio che è « vita - verità - luce ».

Lo Shakespeare invece ha una concezione tragica più universale, più terribile: è sempre dinamica e non statica come presto diviene quella del Manzoni. E non direi nè pure che quella shakespeariana è una concezione tragica propria di un protestante e quella manzoniana propria di un cattolico, se un cattolico spagnuolo come il De-Unamuno ha potuto scrivere: « Tutto il vitale è « antirazionale - tutto il razionale è antivitale - e questa « è la base del sentimento tragico della vita » (1).

Questo sentimento tragico non è infine diverso da quello shakespeariano. Certo è che, per chi ha raggiunto il vero, la vita non ha più uno scopo: è già stata tutta vissuta (2).

« Che il mondo suggerisca domande alle quali non si « può rispondere... allo Shakespeare sembrava un fatto di « un profondo significato, che forse si potrebbe chiamare « religioso » (3) cioè *tragico* (4).

Il Manzoni invece — ripeto — credeva di essere giunto a quella verità che risponde a tutte le domande: di qui il soliloquio d'Adelchi di fronte a quello d'Amleto: come la verità si oppone al dubbio, al mistero, che il grande lombardo toglie dalla nostra vita mortale, confinandolo nel dogma, che l'occhio umano non deve nè pure investigare.

Tutte le diversità tra il romanticismo europeo in generale e tedesco in ispecie e quello del Manzoni si mani-

(1) Nel libro *Del sentimento tragico della vita*, p. 37. Trad. Beccari, Milano.

(2) Vedi anche F. AMIEL, *Fragments d'un Journal Intime*. Vol. II, p. 30.

(3) DOWDEN, *Shakespeare*. « His mind and art ». London 1909.

(4) Ecco perchè la tragedia greca storicamente si riconnette alle funzioni religiose. La storia non può contraddire la metafisica.

festano nel suo modo di interpretare e di derivare motivi d'arte dallo Shakespeare. Egli non è caduto, interpretando il grande tragico, nell'errore in cui caddero parecchi romantici, di vedere ne' suoi personaggi personificata la teoria della vita eroica primitiva, brutale, istintiva, amorale e nè pure nell'altro errore di vedere « freddezza » là dove non v'è che serenità di visione sublime, ma nè pure ha afferrato tutta la vita potente ed il significato profondo della lotta insonne che avvolge con il suo velo sanguigno gli eroi dei drammi shakespeariani: chi ha composto l'*Adelchi* non poteva scrivere l'elogio dell'*Amleto* che troviamo nel W. Meister goethiano: nel soliloquio sublime il Manzoni ha visto più tosto il problema gnoseologico che il contrasto tragico (¹).

Siamo così giunti al termine delle nostre ricerche. Infatti l'Alfieri è il primo grande poeta - critico che ci parla dei difetti e dei pregi dello Shakespeare, secondo la concezione tradizionale del suo secolo, il Manzoni è il primo grande artista-critico che combatte di proposito questa interpretazione falsa, tanto dal lato storico come da quello estetico.

Pertanto come la questione omerica (Vico-Wolf) ha rinnovato il concetto della poesia primitiva e del mito, e la questione dantesca accennata dal Voltaire-Bettinelli, e risolta dopo i tentativi del Gozzi, dal Foscolo seguendo le orme del Vico, avviò a far meglio apprezzare la poesia del M. Evo, con la questione shakespeariana posta pure dal Voltaire e risolta dallo Schlegel,

(¹) Amo qui riportare le parole del Bradley: «Tragedy would not be tragedy if it were not a painful mystery», p. 38, op. cit. ». Il Manzoni poi, come tutti i contemporanei, non ha dato importanza alla grande diversità degli elementi intellettuali e spirituali che formavano l'epoca di Elisabetta in Inghilterra, da quelli che costituivano il romanticismo europeo. Difetto di senso storico che è tolto nella critica odierna.

dal Coleridge, dal Manzoni, dall' Hugo, ha rinnovata la questione generale intorno al valore della poesia, attraverso la controversia per le tre unità, riuscendo ad abbattere le vecchie regole letterarie ed aprendo così la strada alla poesia contemporanea, dallo Shelley al Goethe, dall' Hugo al Manzoni.



Le ricerche intorno alla diffusione della fama dello Shakespeare in Italia non sono certamente nuove tra gli studi di letteratura comparata: basterà citare il lavoro dello Scherillo: *Imitatori ed ammiratori di Shakespeare contemporanei all' Alfieri* ⁽¹⁾, poi il lavoro generale sulla tragedia del Bertana, nella collezione Vallardi, e specialmente le ricerche sul teatro tragico italiano nel settecento pubblicate nel *Giornale storico della letteratura italiana*; poi ancora il Graf nel suo ponderoso e farraginoso lavoro sull'anglomania in Italia nel settecento, dove un capitolo intero è destinato allo Shakespeare in Italia; infine anche il Mazzoni ha dedicato a questo medesimo argomento un capitolo della sua storia letteraria dell'Ottocento, sempre nell'edizione Vallardi ⁽²⁾.

Queste sono soltanto le opere di indole generale, chè quanto al Monti ad esempio, abbiamo i noti studi dello Zumbini, nonchè uno studio del Kerbaker: *Shakespeare e Goethe nei versi di V. Monti*.

Più ricche ancora sono le ricerche sulle relazioni letterarie tra lo Shakespeare ed il Manzoni: ricordo il Reforgiato: *Shakespeare e Manzoni*, libello di poca

⁽¹⁾ Ora premesso come prefazione all'edizione scolastica delle tragedie dell'Alfieri (Milano, Hoepli).

⁽²⁾ Più recentemente ancora è uscito: S. COLLISON MORLEY, *Shakespeare in Italy*, Stradford, 1916.

mole e di minor pregio, Scarano: *Amleto ed Adelchi*, P. Bellezza con il suo minuzioso lavoro *Gli studi shakespeareiani del Manzoni*; infine il Galletti ne' suoi *Saggi e studi* ci offre nel capitolo *Shakespeare, Bossuet, Manzoni* il più compiuto e recente studio sull'argomento.

Si sentiva dunque la necessità di un nuovo lavoro? Vediamo.

Nel citato studio del Graf, troviamo: « Sarebbe tema « di studio curioso e non inutile questo: sino a che « punto lo Shakespeare rendesse difficile il successo al- « l'Alfieri; e sino a che punto l'Alfieri ritardasse il trionfo « allo Shakespeare ».

Una simile ricerca conduce ad un risultato negativo, cioè a quella conclusione a cui è giunto il Mazzoni: non esservi stata una vera rivalità tra l'arte del tragico inglese e quella dell'astigiano. L'ammirazione per lo Shakespeare era un fenomeno troppo vasto e profondo perchè pure in Italia potesse venir seriamente ostacolata dal teatro alfieriano; d'altra parte il gusto tragico alfieriano perse rapidamente terreno anche tra i nemici del romanticismo, non poteva quindi, alla fine, rappresentare un vero ostacolo.

Il Bertana poi nelle sue ricerche sul teatro tragico italiano nel settecento, nota: « Interessantissimo sarebbe « lo studiar di proposito, sotto ogni aspetto, qual parte « abbia avuto il più classico de' generi letterari (la tragedia) nel preparare e nel preannunciare l'avvento del « romanticismo ».

Io spero che anche il mio lavoro porti — come suol dirsi — il suo « modesto contributo », a mostrare che il più classico de' generi letterari è stato precisamente quello che più ha servito a preparare l'avvento al romanticismo.

Ma l'intimo scopo del mio lavoro vorrebbe superare i suoi limiti di ricerca storica, e tendere ad un interesse

d'indole più generale: scopo che io ingenuamente bisogna che chiarisca al candido lettore, che forse di per sè non l'ha avvertito, tanto più che ho dovuto lasciare la ricerca — che pur avevo già stesa — della fama dello Shakespeare in tutto il romanticismo europeo, che avrebbe messo più in luce l'importanza intima di un simil genere di ricerche letterarie.

Anche la minima tra queste ricerche implica sempre una questione di metodo: cioè metodo storico o metodo estetico? Per quanto ogni classificazione sia facilmente riducibile all'assurdo, il dibattito non è privo d'interesse. La critica storica deve servire come preparatrice di materiale a quella estetica? il suo compito si può dichiarare esauribile in un tempo più o meno determinabile? Ed ancora, possiamo chiamare *oggettiva* la critica storica, e *soggettiva* quella estetica? E questa soggettività è tale da togliere valore di certezza a questa critica estetica ed a confinarla quasi tra l'opere di fantasia?

Inutile opporsi: ogni minima ricerca nel campo dei valori intellettuali si ricongiunge naturalmente ad una questione filosofica: non inorridisca il candido lettore: non ho intenzione di fargli passare un brutto quarto d'ora tra Kant o Hegel o Croce...

Però pensi il lettore ad una definizione dell'oggettivo e del soggettivo per conto suo (e se a questo non sa pensare, perchè mai leggere carta stampata?) per conto mio io concludo che il critico seguace del metodo storico erra quando crede di aver stabilito, con le sue ricerche, la verità in questioni che riguardano lo spirito umano: per esempio nel credere di poter dare un commento « oggettivo » della *Divina Commedia*, tale cioè che valga per tutti in tutti i tempi, che corrisponda alla *realtà*, ad una realtà esterna a noi, a cui gli altri non sono arrivati perchè non avevano sufficientemente raffinati gli stromenti della ricerca esteriore. Siccome questa

realtà non esiste, così non può esistere una simile interpretazione dell'opera di Dante e il qualsiasi altro poeta.

Che cosa sia Dante, Omero, Shakespeare in sè noi non lo sappiamo, e neppure ci giova punto il saperlo. Ma tolto il criterio *esterno, oggettivo*, della realtà, come potremo allora sapere se le nostre ricerche letterarie hanno un valore reale e non sono *aegri somnia*?

Allo stesso modo che noi distinguiamo, nel campo generale della conoscenza, i fatti reali da quelli sognati, perchè questi non hanno tra di loro una coordinazione logica, cioè di causa ed effetto, così nel campo speciale della letteratura dovendo giudicare di autori come Omero, Dante, Shakespeare, Cervantes, ecc. a noi lontani d'età e di gusti e di cultura dovremo far precedere allo studio particolarmente estetico, una ricerca critica delle interpretazioni che attraverso le varie generazioni si sono accumulate sull'opere di questi grandi fino a tutto il romanticismo, che segna la rivoluzione moderna più grande nel campo dei valori intellettuali: ed a queste interpretazioni considerate nella loro evoluzione storica potremo far seguire la nostra ricerca estetica che ci darà il *nostro* Omero, il *nostro* Dante, il *nostro* Shakespeare, ecc. Le generazioni venture porteranno altre modificazioni, avranno un altro Shakespeare, ma noi possiamo esser certi che la nostra interpretazione poggia su basi sicure, perchè si connette storicamente e quindi logicamente alle interpretazioni antecedenti, lasciando addentellati per quelle che seguiranno.

In questo modo l'elemento storico nelle ricerche di critica estetica sarà sempre giustificato come indispensabile, ed i due elementi saranno fusi, e non si potranno concepire divisibili, perchè nell'eterno divenire non possiamo fissare ciò che una cosa è ad un dato momento, se non sappiamo che cosa è stata prima, perchè l'ente fenomeno è appunto quello che è *stato* (è divenuto).

Ricorda il lettore le parole di un grande poeta in difesa della poesia?: « Un grande poema è una fontana
« perpetuamente scorrente delle acque della saggezza e
« della gioia, e dopo che una persona od una età hanno
« esaurita la loro divina effusione per quello che le loro
« peculiari attitudini permettevano, un'altra età ed un'altra
« persona succedono loro, e nuove relazioni si svilup-
« pano sorgente di impreveduta ed inconcepibile gioia ». ⁽¹⁾

(1) SHELLEY, *Difesa della Poesia*.

247

248





PR
2971
I8N8

Nulli, Siro Attilo
Shakespeare in Italia

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
